CAPITOLO

16

L'Impressionismo

Un porto nella nebbia, un sole arancione, poche pennellate sull'acqua: per la prima volta il soggetto di un quadro è un'ora del giorno.

OBIETTIVI

1. Spiegare perché la *Colazione sull'erba* e *Olympia* di Manet scandalizzarono il pubblico e perché Manet è la soglia dell'Impressionismo.
2. Ricostruire la storia del gruppo, dal Café Guerbois e dalla Grenouillère alle otto mostre (1874–1886), e l'origine del nome.
3. Descrivere la tecnica impressionista (plein air, tubetti, tocchi, preparazione chiara) e i suoi rapporti con la teoria del colore, la fotografia e le stampe giapponesi.
4. Riconoscere i caratteri di Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Morisot e Caillebotte in alcune opere esemplari.
5. Usare la geometria dello specchio e della prospettiva per leggere il *Bar delle Folies-Bergère* e una veduta urbana come quella di Caillebotte.

INDICE DEL CAPITOLO

16.1 Édouard Manet: la soglia 2
16.2 Il gruppo e le mostre 6
16.3 La tecnica e il modo di vedere 8
16.4 I pittori 14
16.5 Dalla luce di Caravaggio alla luce degli impressionisti 20

Disegno e Storia dell'arte 4 · Parte VI · L'Ottocento: dalla Rivoluzione industriale all'Impressionismo · versione 1.0
Capitolo 16: L'Impressionismo · pagine 453–478 del volume completo · estratto per lo studio

Nella primavera del 1874, a Parigi, una trentina di artisti affitta per un mese le sale di un fotografo sul boulevard des Capucines, uno dei grandi viali della città appena ridisegnata da Haussmann (cap. 14), e vi espone le proprie opere senza passare dal giudizio di nessuna giuria. Molti visitatori ridono: i quadri sembrano abbozzi, le pennellate sono visibili una per una, le ombre sono blu e viola, i soggetti sono un porto nella nebbia, una strada affollata, una colazione in campagna. Un critico, prendendo in giro il titolo di un piccolo quadro di Claude Monet, chiama quei pittori «impressionisti». Il nome resta.

In questo capitolo vedrai come nasce, negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, il movimento che chiude il percorso di questo volume. Partirai da **Édouard Manet**, che non espose mai con il gruppo ma ne fu la soglia; seguirai le **otto mostre** del gruppo, dal 1874 al 1886; studierai la **tecnica** e il modo di vedere degli impressionisti, con i loro legami con la scienza del colore, la fotografia e le stampe giapponesi; infine conoscerai i **pittori**, uno per uno: Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot, Caillebotte.

Il capitolo raccoglie molti fili del libro. Il Realismo di Courbet e la pittura di paesaggio dal vero dei pittori di Barbizon (cap. 15) sono il punto di partenza; la città dei boulevard e delle stazioni (cap. 14) è il soggetto; la luce, che nel cap. 7 avevi visto entrare in diagonale nelle tele di Caravaggio, diventa qui la vera protagonista. Quasi tutte le opere citate sono a Parigi, al **Musée d'Orsay**, che le espone in un'antica stazione ferroviaria inaugurata nel 1900; la Tabella 16.1, alla fine del capitolo, dice dove si trova ciascuna.

16.1 Édouard Manet: la soglia

16.1.1 Il Salon e il Salon des Refusés

Nella Francia dell'Ottocento la carriera di un pittore passava per il **Salon**, la grande mostra ufficiale che si teneva a Parigi, nel Palazzo dell'Industria sugli Champs-Élysées, ogni anno o ogni due anni (cap. 15). Una giuria, dominata dai professori dell'Accademia di Belle Arti, sceglieva le opere da esporre: essere ammessi significava farsi conoscere dai critici, dai collezionisti e dallo Stato, che acquistava per i musei. La giuria premiava la pittura di storia, il disegno accurato, la superficie liscia e «finita», in cui la pennellata non si vede.

Nel 1863 la giuria rifiuta un numero tanto alto di opere che le proteste arrivano all'imperatore. **Napoleone III** decide allora che le opere escluse siano esposte in altre sale dello stesso palazzo, perché sia il pubblico a giudicare. Nasce così il **Salon des Refusés**, il «Salon dei rifiutati». Il pubblico accorre, ma in gran parte per ridere; l'opera che fa più scandalo è un grande quadro di un pittore di trentun anni, Édouard Manet.

16.1.2 La Colazione sull'erba

Édouard Manet (1832–1883) è figlio di una famiglia agiata della borghesia parigina. Si forma per sei anni nello studio di un pittore accademico, Thomas Couture, ma impara soprattutto al Louvre e nei viaggi, copiando Tiziano, i veneziani e, più tardi, gli spagnoli: nel 1865 va a Madrid e al Prado scopre dal vivo Velázquez, che considera il più grande dei pittori.

La *Colazione sull'erba* (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay), esposta al Salon des Refusés con il titolo *Il bagno*, è una tela grande, larga più di due metri e mezzo: il formato della pittura di storia. In un bosco due giovani vestiti alla moda del tempo, con giacca e cappello, siedono sull'erba accanto a una donna nuda, che guarda dritto verso di noi; dietro, una seconda donna in camicia si bagna in uno stagno. In primo piano ci sono i vestiti lasciati sull'erba, un cesto di frutta, del pane.

Il tema non era nuovo. La disposizione delle tre figure sedute riprende un gruppo di divinità fluviali in un'incisione cinquecentesca di Marcantonio Raimondi da un'invenzione di Raffaello, il *Giudizio di Paride*; l'idea di un concerto all'aperto di uomini vestiti e donne nude viene dal *Concerto campestre* del Louvre, attribuito a Tiziano o a Giorgione, i due maestri del colore veneziano (vol. 3, cap. 15). Ma ciò che nei maestri era una scena pastorale o mitologica, qui diventa una scampagnata di parigini di oggi. Il nudo non è una dea: è una donna moderna che si è spogliata. È questo passaggio dal mito al presente, più ancora del nudo in sé, a scandalizzare.

Anche la pittura sconcerta. Manet stende il colore per **zone piatte**, con passaggi bruschi dal chiaro allo scuro, quasi senza mezzetinte: la donna è illuminata frontalmente, come da un lampo, e il suo corpo ha pochissimo **chiaroscuro**, cioè quella graduazione di luci e ombre che dava rilievo alle figure da Leonardo in poi. Il paesaggio dietro è trattato a grandi pennellate, come una quinta. Lo spazio non è costruito con una prospettiva rigorosa: la donna che si bagna sembra troppo grande per la distanza a cui sta. Ai contemporanei sembrò incapacità; oggi vi si legge una scelta: il quadro dichiara di essere una superficie dipinta.

16.1.3 Olympia

Nello stesso 1863 Manet dipinge *Olympia* (olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay), che espone al Salon del 1865, dove la giuria la accetta. Il modello dichiarato è la *Venere di Urbino* di Tiziano (vol. 3, cap. 15), che Manet aveva copiato agli Uffizi durante un viaggio in Italia: la stessa posa distesa, il letto bianco, la mano sul grembo, una stanza alle spalle. Ma la dea di Tiziano è diventata una donna di Parigi che riceve i clienti: una cameriera nera le porta un mazzo di fiori, forse da parte di un ammiratore, e ai suoi piedi, al posto del cagnolino addormentato, simbolo di fedeltà, c'è un gatto nero con la coda dritta. Olympia ci fissa con uno sguardo fermo, senza pudore e senza invito.

Lo scandalo del 1865 è ancora più violento: i critici scrivono articoli feroci e l'amministrazione deve mettere delle guardie davanti al quadro. Anche qui la pittura conta quanto il soggetto. Il corpo chiaro, quasi senza ombre, è contornato da una linea scura e posato su un fondo scuro:

un'immagine piatta e netta che ricorda più le carte da gioco o le stampe popolari che la morbidezza del nudo veneziano. Il pittore porta un capolavoro del museo nel presente, e mostra quanto la «Venere» delle accademie fosse una finzione rispettabile.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Manet non è un pittore impressionista.** Manet fu amico dei giovani impressionisti, che lo consideravano il loro capofila, e negli anni Settanta schiarì la tavolozza e dipinse anche all'aperto, accanto a Monet. Ma **non espose mai** nelle loro mostre: continuò a presentarsi al Salon, perché voleva vincere la battaglia sul terreno ufficiale. Per questo si dice che Manet è la **soglia** dell'Impressionismo, non uno dei suoi membri. Attento anche a non confondere i nomi: Manet e Monet sono due pittori diversi, e i contemporanei li scambiavano già allora.

16.1.4 Il pittore della vita moderna

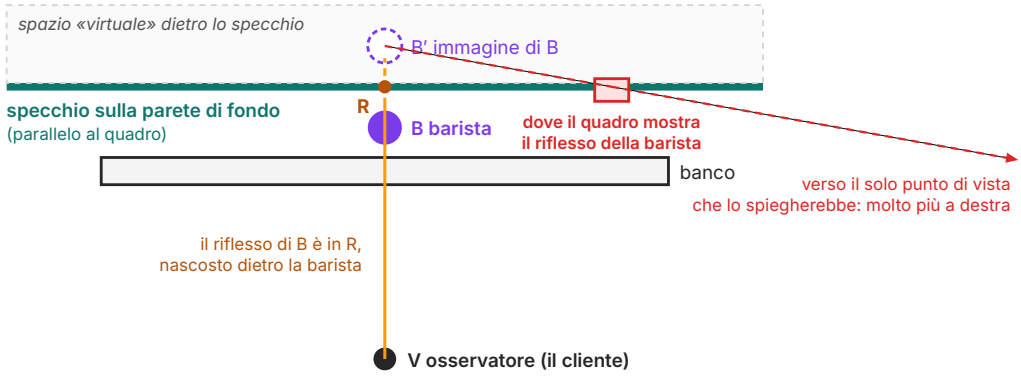
Nel 1863 il poeta Charles Baudelaire pubblica un saggio, *Il pittore della vita moderna*, in cui invita gli artisti a rappresentare il loro tempo: gli abiti, le strade, i caffè, la folla della grande città. Vi scrive che la modernità è «il transitorio, il fuggitivo, il contingente», la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile. Manet, amico di Baudelaire, è il primo grande pittore a prendere sul serio questo programma. Già nella *Musica alle Tuileries* (1862, olio su tela; Londra, National Gallery) aveva dipinto la folla elegante di un concerto nei giardini, con sé stesso e i suoi amici tra il pubblico, per macchie di colore e senza un centro.

Negli anni seguenti lo difende lo scrittore **Émile Zola**, il futuro autore dei romanzi del Naturalismo; Manet lo ritrae nel 1868 (Parigi, Musée d'Orsay) davanti a una parete dove sono appese una riproduzione di *Olympia* e una stampa giapponese. Nel 1874 passa l'estate ad Argenteuil vicino a Monet e lo dipinge mentre lavora sulla sua barca trasformata in studio: è il momento in cui la sua pittura si schiarisce di più.

16.1.5 Il bar delle Folies-Bergère

L'ultimo grande quadro di Manet, già malato, è *Il bar delle Folies-Bergère* (1882, olio su tela; Londra, The Courtauld Gallery), esposto al Salon di quell'anno. Le Folies-Bergère erano un locale di spettacolo alla moda, con un grande balcone sulla sala. Una giovane barista sta dietro il banco di marmo, coperto di bottiglie, di fiori e di un piatto di mandarini; alle sue spalle tutta la parete è un grande **specchio**, che riflette la sala, il lampadario, le luci, la folla. Manet dipinse il quadro in studio, facendo posare una vera barista del locale dietro un banco ricostruito.

Il quadro contiene un enigma ottico, che puoi risolvere con la geometria dello specchio piano (Figura 16.1). La barista è vista di fronte, al centro, e lo specchio corre parallelo al quadro. Ma il suo riflesso, di schiena, appare molto spostato verso destra, e davanti a lei, nello specchio, compare un uomo con il cilindro che le parla da vicino: un cliente che dovrebbe stare proprio dove siamo noi, e che quindi dovremmo vedere riflesso dietro la ragazza, non di lato.



Pianta schematica, non in scala. In uno specchio piano l'immagine B′ sta sulla perpendicolare allo specchio condotta da B, alla stessa distanza dall'altra parte: chi guarda da V la vede in R, proprio dietro B.

Figura 16.1 Il bar delle Folies-Bergère di Manet (1882): pianta schematica dello specchio, secondo l'analisi più diffusa. Con lo specchio parallelo al quadro e l'osservatore davanti alla barista, il riflesso della ragazza dovrebbe cadere in R, nascosto dietro di lei; il quadro lo mostra invece molto più a destra, come se lo vedesse un osservatore spostato di lato.

ESEMPIO SVOLTO

Problema. Nella pianta della Figura 16.1 la barista B sta a 30 unità davanti allo specchio, e l'osservatore V a 200 unità, sulla stessa perpendicolare. In quale punto dello specchio V vede il riflesso di B? E dove dovrebbe stare V per vederlo 120 unità più a destra, come nel quadro?

Soluzione. In uno specchio piano l'immagine B' di un punto B sta sulla perpendicolare allo specchio condotta da B, alla stessa distanza dall'altra parte: 30 unità dietro lo specchio. Il riflesso si vede nel punto R dove il segmento VB' attraversa lo specchio. Se V e B stanno sulla stessa perpendicolare, anche B' ci sta, e R è il piede della perpendicolare: proprio dietro la barista, che con il suo corpo nasconde il proprio riflesso.

Perché R cada 120 unità a destra, V deve spostarsi di lato. I triangoli che hanno il vertice in B' e le basi sullo specchio e sulla retta di V sono simili (teorema di Talete): le distanze da B' sono 30 e $30 + 200 = 230$, quindi lo spostamento di V sta allo spostamento di R come 230 sta a 30. Lo spostamento di V è $120 \cdot 230 / 30 = 920$ unità: più di quattro volte la sua distanza dallo specchio. Da lì la barista e il banco si vedrebbero molto di scorcio, non di fronte.

Conclusione. Il quadro mette insieme due punti di vista incompatibili: la barista vista di fronte e il suo riflesso visto da un lato. Alcuni studiosi, ricostruendo la scena con modelli e fotografie, hanno sostenuto che con un osservatore spostato e uno specchio leggermente obliquo l'immagine sarebbe quasi possibile; il dibattito resta aperto. Ma l'effetto di spaesamento è certo, e sembra voluto: come in *Las Meninas* di Velázquez (cap. 7), lo specchio fa domande a chi guarda, e qui lo mette al posto di un cliente.

16.2 Il gruppo e le mostre

16.2.1 Dal Café Guerbois alla Grenouillère

Alla fine degli anni Sessanta un gruppo di giovani pittori si ritrova la sera intorno a Manet al **Café Guerbois**, nel quartiere delle Batignolles, ai piedi di Montmartre: per questo, prima di avere un nome, li si chiama il «gruppo delle Batignolles». Ci sono **Claude Monet**, **Pierre-Auguste Renoir**, **Frédéric Bazille**, **Alfred Sisley**, che si erano conosciuti nello studio del pittore Charles Gleyre, e poi **Camille Pissarro**, **Edgar Degas**, Zola, alcuni critici. Hanno storie diverse, ma alcuni punti in comune: il rifiuto della pittura di storia, la passione per il paesaggio dipinto dal vero, l'ammirazione per Courbet e per Manet.

Monet, cresciuto a Le Havre, aveva imparato da ragazzo a dipingere all'aperto da **Eugène Boudin**, che lavorava sulle spiagge della Normandia; i pittori di Barbizon e Corot (cap. 15) avevano già fatto del paesaggio dal vero un genere maturo. Nell'estate del 1869 Monet e Renoir lavorano fianco a fianco alla **Grenouillère**, un luogo di bagni e di balli sulla Senna, presso Bougival, frequentato dai parigini la domenica. Le due serie di tele che ne nascono (quella di Monet è a New York, al Metropolitan Museum of Art; di quella di Renoir esistono più versioni) sono considerate l'atto di nascita della tecnica impressionista: l'acqua è fatta di brevi tocchi di colore accostati, i riflessi si spezzano, le figure sono macchie rapide.

La guerra franco-prussiana del 1870–1871 e la Comune disperdono il gruppo. Bazille muore in combattimento nel 1870. Monet e Pissarro si rifugiano a Londra, dove vedono i paesaggi di Turner e di Constable (cap. 13) e conoscono il mercante **Paul Durand-Ruel**, che diventerà per vent'anni il loro principale sostenitore: compra le loro tele, le espone, le fa conoscere in Inghilterra e, nel 1886, negli Stati Uniti.

16.2.2 1874: la prima mostra

Rifiutati più volte dalla giuria del Salon, nel 1873 i pittori fondano una società cooperativa di artisti, pittori, scultori e incisori, che organizza una mostra propria. La prima si apre il 15 aprile **1874** al numero 35 del **boulevard des Capucines**, nelle sale che erano state lo studio del fotografo **Nadar** (cap. 15). Vi espongono una trentina di artisti, tra cui Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot e l'italiano Giuseppe De Nittis; non c'è giuria, ogni socio paga una quota, le opere sono in vendita. Dalle finestre di quelle sale Monet aveva dipinto il viale sottostante, con la folla vista dall'alto come una distesa di piccoli segni scuri (*Boulevard des Capucines*, 1873, di cui esistono due versioni).

Tra le tele di Monet c'è un piccolo quadro del porto di Le Havre all'alba: una nebbia azzurra e grigia, alcune barche scure, gru e ciminiere appena accennate, e un sole arancione che si riflette nell'acqua con poche pennellate orizzontali. Monet lo intitola *Impression, soleil levant* («Impressione, levar del sole», 1872, olio su tela; Parigi, Musée Marmottan Monet). Il critico **Louis**

Leroy, in un articolo satirico sul giornale *Le Charivari*, immagina un vecchio pittore accademico che visita la mostra e perde la testa davanti a quei quadri; e intitola l'articolo «La mostra degli impressionisti». Il nome, nato per deridere, viene presto adottato dagli stessi pittori. L'**Impressionismo** è dunque il movimento di pittori che, a Parigi tra il 1874 e il 1886, espongono insieme fuori dal Salon e cercano di rendere sulla tela l'impressione visiva immediata di un luogo, sotto una luce e in un momento precisi.

16.2.3 Otto mostre, dodici anni

Le mostre del gruppo sono **otto**: 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 e 1886 (Figura 16.2). La composizione cambia ogni volta: alcuni escono, altri entrano, ci sono litigi, Degas vorrebbe chiamarli «indipendenti» invece che impressionisti. Solo Pissarro partecipa a tutte e otto. La terza, del 1877, è quella in cui il gruppo è più compatto: la organizza e la finanzia in gran parte Gustave Caillebotte, e vi compaiono il *Bal au moulin de la Galette* di Renoir, le stazioni di Monet e la *Strada di Parigi* di Caillebotte. All'ottava, nel 1886, espongono anche pittori più giovani con ricerche molto diverse, che studierai nel prossimo volume.

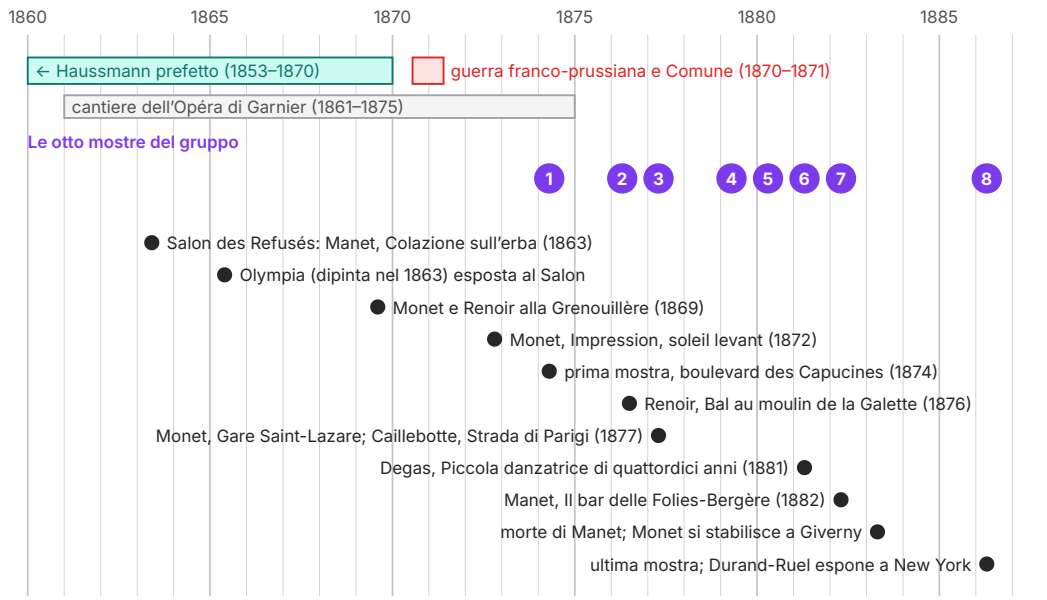


Figura 16.2 Cronologia dell'Impressionismo (scala proporzionale, 1860–1888). In alto il contesto: la Parigi di Haussmann e dell'Opéra (cap. 14), la guerra e la Comune; al centro le otto mostre del gruppo; sotto, alcune opere e alcuni fatti del capitolo.

In questi dodici anni il giudizio del pubblico cambia lentamente. Le vendite restano difficili fino agli anni Ottanta; alcuni pittori vivono in povertà, altri, come Degas, Morisot e Caillebotte,

sono di famiglia agiata. Il successo arriva quando il mercato privato, i mercanti e le gallerie, prende il posto del Salon come via per raggiungere il pubblico: la mostra di Durand-Ruel a New York, nel 1886, apre il mercato americano. È un cambiamento che va oltre l'Impressionismo: da qui in poi l'arte moderna vivrà soprattutto nelle mostre indipendenti e nelle gallerie.

APPROFONDIMENTO

Dai rifiuti al museo: il lascito Caillebotte e il Musée d'Orsay. Gustave Caillebotte, pittore e ricco collezionista, comprava le opere degli amici quando nessuno le voleva. Morendo, nel 1894, lasciò allo Stato francese la sua collezione, una sessantina di opere di Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Manet, a condizione che fossero esposte al pubblico. Per le resistenze dell'Accademia lo Stato ne accettò poco più della metà, esposta nel 1897 al Musée du Luxembourg. Pochi anni prima, nel 1890, Monet aveva raccolto con una sottoscrizione tra amici il denaro per acquistare *Olympia* dalla vedova di Manet e donarla allo Stato.

Queste opere sono oggi al **Musée d'Orsay**, aperto nel 1986 nell'edificio di una stazione ferroviaria inaugurata nel 1900. La storia mostra come si forma un **patrimonio** pubblico: quadri rifiutati dalle istituzioni del loro tempo diventano, grazie a collezionisti, artisti e donazioni, beni comuni conservati e accessibili a tutti, come chiede in Italia l'art. 9 della Costituzione per il patrimonio storico e artistico della nazione.

16.3 La tecnica e il modo di vedere

16.3.1 En plein air: dipingere all'aperto

Il primo principio dei paesaggisti impressionisti è dipingere **en plein air**, cioè all'aperto, davanti al soggetto, invece che in studio da schizzi e ricordi. Non era un'idea del tutto nuova: Constable, Corot e i pittori di Barbizon (capp. 13 e 15) avevano già dipinto studi dal vero. La novità è che per gli impressionisti il quadro dipinto all'aperto non è più uno studio preparatorio, ma l'opera da esporre.

Una piccola invenzione tecnica rese tutto più facile. Fino agli anni Quaranta dell'Ottocento i colori a olio si conservavano in piccole vesciche di animale, chiuse con un laccio, che si bucavano per spremerne il contenuto e si seccavano in fretta. Nel 1841 il pittore americano **John Goffe Rand**, che viveva a Londra, brevettò il **tubetto di colore** pieghevole di stagno, chiuso da un tappo: il colore si conservava a lungo, si trasportava facilmente e si dosava con precisione. Nello stesso periodo l'industria chimica metteva a disposizione nuovi pigmenti brillanti e stabili. Con una cassetta di tubetti, un cavalletto pieghevole e tele già preparate il pittore poteva lavorare per ore lungo un fiume.

ERRORE FREQUENTE

Gli impressionisti non dipingevano «solo all'aperto». È un luogo comune, nato in parte dalle loro stesse dichiarazioni polemiche contro lo studio accademico. In realtà molte tele cominciate all'aperto furono riprese e finite in studio, soprattutto quelle di grande formato (con ogni probabilità anche il *Bal au moulin de la Galette*); Monet ritoccava a lungo le sue serie nell'atelier di Giverny; Degas, che quasi non dipinse paesaggi, lavorava in studio da disegni e appunti. Il *plein air* fu un metodo e un ideale, non una regola senza eccezioni.

16.3.2 La pennellata, la preparazione chiara, il «non finito»

Davanti a un paesaggio la luce cambia di minuto in minuto: per fermarla bisogna dipingere in fretta. Gli impressionisti stendono il colore per **tocchi**, brevi pennellate separate e ben visibili, spesso dense di colore, posate una accanto all'altra e talvolta una sopra l'altra quando lo strato sotto è ancora fresco. Invece di mescolare a lungo i colori sulla tavolozza per ottenere un tono intermedio, li accostano quasi puri sulla tela: da lontano l'occhio li ricompone, ma da vicino la superficie resta vibrante, piena di segni.

Cambia anche il fondo. Caravaggio e i pittori del Seicento lavoravano su una **preparazione scura**, bruna o rossastra, da cui facevano emergere le figure colpite dalla luce (cap. 7). Gli impressionisti preferiscono una **preparazione chiara**, bianca o grigio chiaro: il colore steso sopra resta luminoso, e dove la pennellata lascia scoperto il fondo il quadro sembra pieno d'aria. Le terre e i bruni scuri spariscono quasi dalla loro tavolozza; il nero, che Manet amava ancora, è usato pochissimo.

Il risultato è una superficie che i critici del Salon giudicano «non finita»: l'**abbozzo**, cioè la prima stesura rapida che nella pratica accademica preparava il quadro definitivo, sembra esposto come opera compiuta. Per gli impressionisti è l'opposto: una superficie levigata avrebbe tradito proprio ciò che volevano rendere, la vibrazione della luce e la rapidità dello sguardo.

16.3.3 Il colore: i complementari e il contrasto simultaneo

Per capire il colore degli impressionisti bisogna conoscere il **cerchio dei colori** dei pittori, un diagramma che dispone le tinte in ordine lungo una circonferenza (Figura 16.3). Nella tradizione dei pittori, che lavorano con i pigmenti, i **colori primari** sono tre, **rosso**, **giallo** e **blu**: non si ottengono mescolando altri colori. Mescolando due primari si ottengono i **colori secondari**: arancione (rosso e giallo), verde (giallo e blu), viola (blu e rosso). Due colori opposti sul cerchio si dicono **complementari**: ogni primario ha come complementare il secondario formato dagli altri due. Le tre coppie sono rosso–verde, blu–arancione, giallo–viola.

Nel 1839 il chimico **Michel-Eugène Chevreul**, direttore delle tinture della manifattura dei Gobelins, dove si tessevano arazzi, pubblicò un libro sulla *legge del contrasto simultaneo dei colori*. Chevreul era partito da una domanda pratica: perché certi fili, perfettamente tinti, sembra-

vano spenti una volta intessuti accanto ad altri? La risposta è il **contrasto simultaneo**: quando due colori sono accostati, ciascuno modifica il modo in cui vediamo l'altro, e ognuno tende ad assumere una sfumatura del complementare del vicino. Un grigio neutro su un fondo rosso sembra verdastro, su un fondo verde rossastro; due complementari accostati, come il blu e l'arancione, si rafforzano a vicenda e appaiono più intensi.

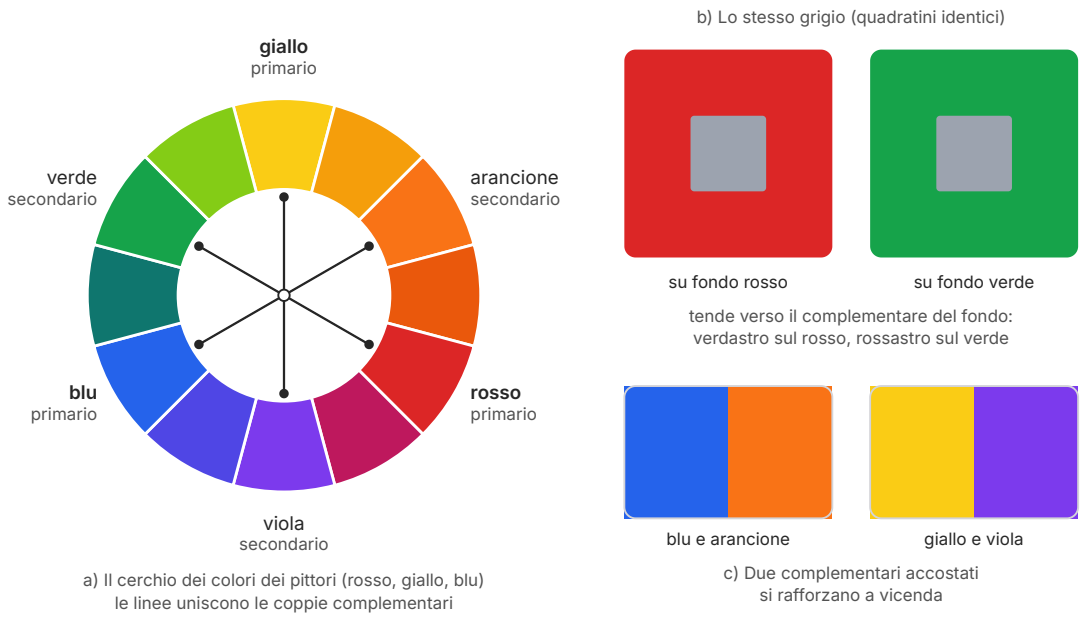


Figura 16.3 Il cerchio dei colori dei pittori e il contrasto simultaneo (schema; i colori stampati sono approssimati). a) Nel cerchio tradizionale a pigmenti, con i primari rosso, giallo e blu, i complementari stanno agli estremi di un diametro. b) Lo stesso grigio appare di tono diverso su due fondi complementari. c) Due complementari accostati si esaltano.

Gli impressionisti conoscevano questi principi, attraverso i manuali di pittura e la critica del tempo, e li usavano: accostano l'arancione del sole al blu dell'acqua in *Impression, soleil levant*, mettono tocchi di verde nell'ombra di una veste rosa. Ma sarebbe sbagliato fare di loro degli scienziati che applicano una formula: il loro metodo resta l'osservazione e l'intuito del pittore. Sarà la generazione successiva, che incontrerai nel prossimo volume, a tentare una pittura costruita in modo sistematico sulla teoria del colore.

COLLEGAMENTI

Fisica: colori di luce e colori di pigmento. In fisica studi che la luce bianca, attraverso un prisma, si scompone in uno spettro continuo di colori (Newton, 1666). Se si sommano fasci di luce colorata, come nei pixel di uno schermo, si ha una **sintesi additiva**: i primari sono rosso, verde e blu (RGB), e rosso più verde dà giallo; tutti e tre insieme danno il bianco. I pigmenti invece assorbono una parte della luce e ne riflettono il resto: mescolarli toglie luce, è una **sintesi sottrattiva**, e più pigmenti si mescolano più il colore si scurisce. Per questo i pittori evitano i miscugli lunghi e accostano i colori: la loro mescolanza avviene in parte nell'occhio di chi guarda. Attenzione: le coppie complementari della luce (per esempio blu e giallo) non coincidono sempre con quelle del cerchio tradizionale dei pittori (blu e arancione); in questo capitolo parliamo sempre del secondo, che era quello degli artisti dell'Ottocento.

16.3.4 Le ombre colorate

Una conseguenza importante riguarda le **ombre colorate**. Nel cap. 3 hai costruito le ombre in prospettiva come zone geometriche, campite in grigio. Ma in natura un'ombra non è mai soltanto «meno luce»: è una zona che il sole non raggiunge direttamente e che riceve luce dal cielo e dalle superfici vicine. Sulla neve, in una giornata serena, le ombre sono illuminate dall'azzurro del cielo e appaiono bluastre; in un prato possono essere verdi, sotto un pergolato violacee. Monet dipinge così le ombre azzurre della neve in *La gazza* (1868–1869, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay). Gli accademici, abituati a ombre brune ottenute aggiungendo nero o terra al colore, gridarono allo scandalo per le ombre «blu» e «viola». Erano invece il frutto di un'osservazione più attenta, e anche del contrasto simultaneo: accanto a una luce calda e gialla l'ombra tende a sembrare violacea.

16.3.5 La fotografia e le stampe giapponesi

Due immagini nuove cambiano il modo di inquadrare la realtà. La prima è la **fotografia** (cap. 15). Una fotografia non sceglie: taglia lo spazio dove cade il bordo della lastra, lascia figure a metà, coglie gesti involontari. Gli impressionisti imitano questa **inquadratura tagliata**, con figure tagliate dal bordo, punti di vista dall'alto o di sbieco, spazi vuoti al centro. Le fotografie istantanee del moto, come quelle dei cavalli al galoppo di Eadweard Muybridge pubblicate dal 1878, mostrarono inoltre posizioni che l'occhio non riesce a vedere; Degas le conobbe e ne tenne conto nei suoi cavalli.

La seconda sono le **stampe giapponesi**. Dopo l'apertura del Giappone al commercio con l'Occidente, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, arrivano a Parigi le xilografie a colori dell'**ukiyo-e**, le «immagini del mondo fluttuante», che rappresentano la vita quotidiana, il teatro, i paesaggi: le serie di Hokusai (le *Trentasei vedute del monte Fuji*) e di Hiroshige (le *Cento vedute di Edo*). Le si compra nei negozi di curiosità, le si espone all'Esposizione universale del 1867. La moda che ne nasce si chiama **giapponismo**. Ai pittori le stampe insegnano soprattutto

tre cose: le **campiture piatte** di colore, senza chiaroscuro; i **punti di vista insoliti**, dall'alto o rasoterra; le **composizioni asimmetriche**, con un elemento in primo piano tagliato dal bordo e il soggetto principale spostato di lato. Monet ne raccolse molte nella sua casa di Giverny, dove si possono vedere ancora oggi.

16.3.6 L'attimo e la serie

Se un quadro deve rendere un momento preciso, lo stesso soggetto, dipinto a un'ora diversa, è un altro quadro. Da questa idea nasce la **serie**: un gruppo di tele dello stesso soggetto, dipinte dallo stesso punto di vista o quasi, in ore, stagioni e condizioni atmosferiche diverse, pensate per essere esposte insieme. Le stazioni di Monet del 1877 sono una prima serie; negli anni Novanta Monet la porta all'estremo con i *Covoni* e soprattutto con la **Cattedrale di Rouen** (1892–1894): più di trenta tele della stessa facciata gotica, vista da una finestra di fronte, dall'alba al tramonto. La facciata diventa un pretesto: ciò che cambia, e che la serie mostra, è la luce (Figura 16.4).

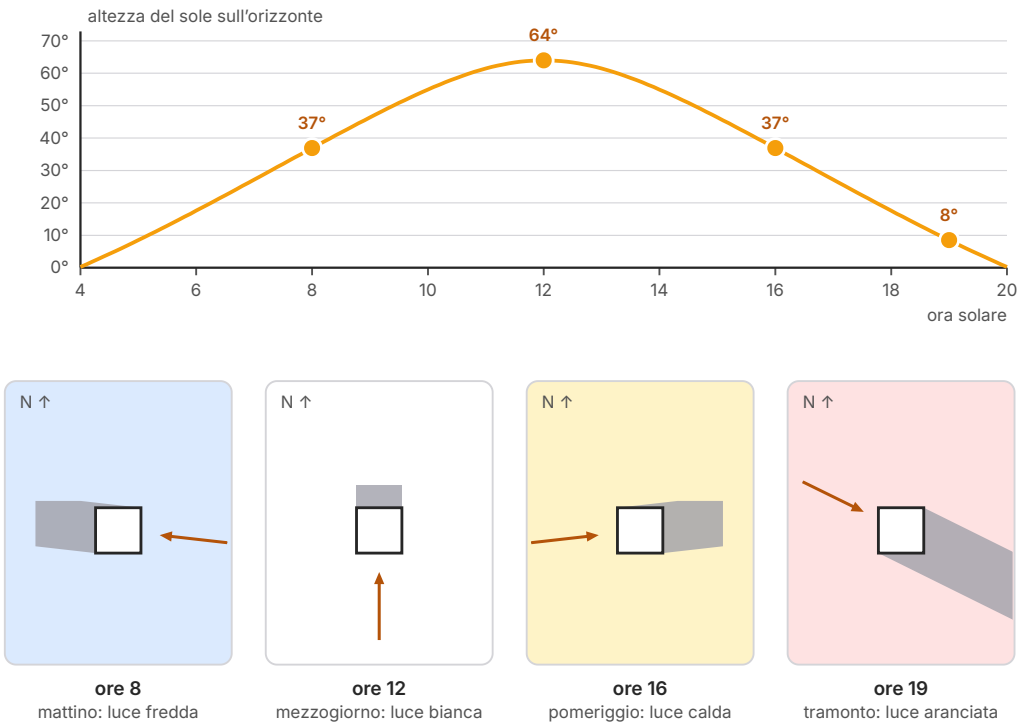


Figura 16.4 Il principio della serie: lo stesso soggetto a ore diverse. In alto l'altezza del sole durante il giorno del solstizio d'estate alla latitudine di Rouen (calcolata); sotto, in pianta, l'ombra di un blocco alto quanto il suo lato alle 8, alle 12, alle 16 e alle 19 (ora solare). Cambiano la direzione e la lunghezza dell'ombra, e con l'altezza del sole cambia anche il colore della luce.

Lo schema ti ricorda una cosa che conosci dal disegno (cap. 3): la direzione della luce determina la forma delle ombre, e la sua inclinazione la loro lunghezza. Il pittore aggiunge ciò che la geometria non dice: con il sole basso la luce attraversa uno strato d'aria più spesso, diventa più calda, arancione al tramonto; a mezzogiorno è più bianca; al mattino, nell'aria umida, più fredda e velata. Dopo la serie di Rouen Monet dedicherà gli ultimi trent'anni della sua vita alle **Ninfee** dello stagno che aveva creato nel suo giardino di Giverny, fino alle grandi tele del Musée de l'Orangerie, a Parigi, inaugurate nel 1927.

DA RICORDARE

La tecnica impressionista, in sei punti.

- Dipingere **en plein air**, davanti al soggetto, con i colori in **tubetto**; ma spesso finire in studio.
- Stendere il colore per **tocchi** brevi e visibili, accostando le tinte quasi pure invece di mescolarle.
- Lavorare su una **preparazione chiara**, eliminando quasi del tutto il nero e i bruni.
- Usare i **complementari** accostati e il **contrasto simultaneo**; dipingere **ombre colorate**.
- Inquadrare come una **fotografia** o una **stampa giapponese**: tagli, punti di vista insoliti, asimmetria.
- Cercare l'**attimo**: la luce di un'ora e di un giorno, fino alla **serie** dello stesso soggetto.

IN SINTESI

La pittura del Salon e quella degli impressionisti, a confronto.

	Pittura accademica del Salon	Impressionisti
Soggetti	storia, mito, religione al primo posto nella gerarchia dei generi	paesaggio, città, svaghi, vita moderna
Dove si dipinge	in studio, da disegni e modelli	all'aperto davanti al soggetto, poi spesso in studio
Preparazione	spesso scura o bruna	chiara, bianca o grigio chiaro
Pennellata	nascosta, superficie liscia	a tocchi visibili
Ombre	brune, ottenute con terre o nero	colorate, osservate dal vero
Dove si espone	al Salon, con una giuria	in mostre proprie e presso i mercanti

16.4 I pittori

16.4.1 Claude Monet

Claude Monet (1840–1926) è il pittore che più di ogni altro identifica l'Impressionismo con il paesaggio e la luce. Nato a Parigi e cresciuto a Le Havre, comincia come caricaturista; Boudin lo convince a dipingere all'aperto. Dopo gli anni difficili del Salon (le sue *Donne in giardino*, una grande tela dipinta all'aperto, sono rifiutate nel 1867) e la Grenouillère, dal 1871 al 1878 vive ad **Argenteuil**, un sobborgo sulla Senna a pochi minuti di treno da Parigi, dove dipinge il fiume, le barche a vela, i ponti, i giardini fioriti. Poi si sposta più lontano, lungo il fiume, a Vétheuil e infine, dal 1883, a **Giverny**, dove resterà fino alla morte (Figura 16.5).

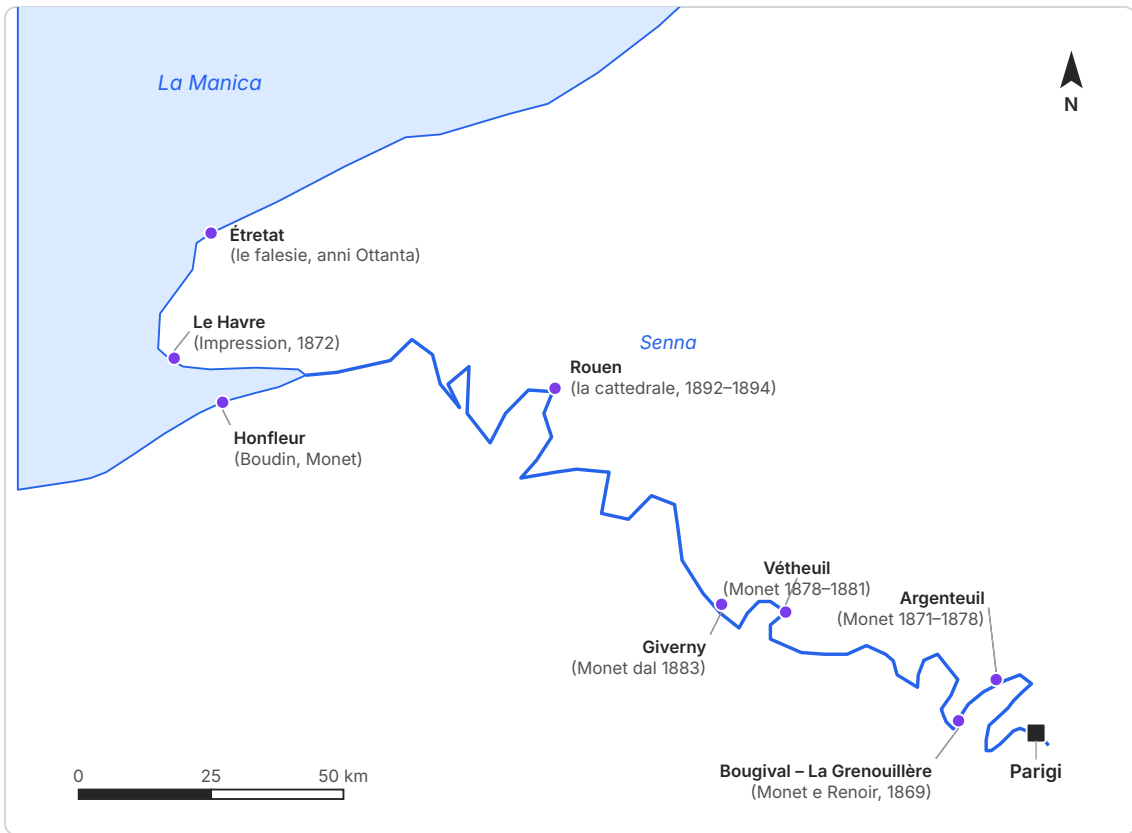


Figura 16.5 I luoghi dell'Impressionismo lungo la Senna, da Parigi al mare (carta schematica; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche). La ferrovia che partiva dalla Gare Saint-Lazare collegava Parigi ad Argenteuil, a Rouen e a Le Havre: i luoghi dei paesaggi impressionisti sono in gran parte raggiungibili in treno.

La carta mostra un fatto che spesso si dimentica: il paesaggio impressionista non è la natura selvaggia dei romantici (cap. 13), ma un paesaggio raggiunto in **treno**, fatto di sobborghi, ponti di ferro, fabbriche, luoghi di svago per i cittadini della domenica. La ferrovia per Argenteuil, Rouen e Le Havre partiva dalla **Gare Saint-Lazare**, e nel 1877 Monet ottiene il permesso di dipingere proprio dentro la stazione. Ne nasce una serie di una dozzina di tele: nella *Gare Saint-Lazare* (1877, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay) la grande tettoia di ferro e vetro, che hai studiato come nuova struttura nel cap. 14, inquadra il fumo azzurro e bianco delle locomotive, attraversato dalla luce che scende dalle vetrate. La macchina, simbolo della città industriale, diventa un soggetto di pittura come un tramonto.

16.4.2 Pierre-Auguste Renoir

Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), figlio di un sarto, comincia come decoratore di porcellane. È il pittore della figura umana nella luce, della gioia dei corpi e delle feste. Il suo capolavoro di questi anni è il *Bal au moulin de la Galette* (1876, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay), che apparteneva alla collezione di Caillebotte.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: il *Bal au moulin de la Galette* di Renoir. Applichiamo lo schema di lettura che usi dal primo volume.

- **Dati.** Pierre-Auguste Renoir, 1876, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay. Esposto alla terza mostra degli impressionisti, nel 1877.
- **Soggetto.** Una domenica pomeriggio al Moulin de la Galette, un locale all'aperto di Montmartre, vicino a un vecchio mulino, dove si ballava sotto gli alberi. Le figure sono amici del pittore, artisti e ragazze del quartiere: non un evento storico, ma il tempo libero della gente comune.
- **Composizione.** Una folla senza un centro unico: in primo piano un gruppo seduto intorno a un tavolo, a destra; dietro, le coppie che ballano, sempre più piccole verso il fondo. Le figure sono tagliate dai bordi, come in un'istantanea.
- **Spazio.** La profondità è data dalla diminuzione delle figure e dalle luci appese sopra la folla, più che da linee prospettiche: il punto di vista è leggermente dall'alto.
- **Luce e colore.** È il vero tema. La luce del sole filtra tra le foglie e cade a chiazze sui vestiti, sui volti, sul terreno: macchie chiare e gialle accanto a ombre azzurre e violacee. I neri delle giacche maschili sono in realtà blu scuri.
- **Tecnica e stile.** Pennellate rapide e morbide, contorni sfumati; le figure sembrano vibrare nella luce mobile.
- **Funzione e contesto.** Un grande quadro da esposizione, delle dimensioni di una tela da Salon, dedicato a un soggetto «basso»: è la vita moderna di Baudelaire, vista con allegria. Il quadro fu cominciato sul posto; quanto sia stato poi ripreso in studio è discusso, ma un lavoro di rifinitura in atelier è molto probabile per una tela così grande.

16.4.3 Edgar Degas

Edgar Degas (1834–1917), di famiglia agiata, si forma nel culto di Ingres (cap. 12) e del disegno; in Italia, da giovane, copia i maestri del Rinascimento. Espone in sette delle otto mostre, ma non si considera un paesaggista e diffida del *plein air*: il suo mondo è la città, gli interni, i luoghi di spettacolo. Dipinge le ballerine dell'Opéra, durante le lezioni e le prove più che sulla scena; le corse dei cavalli all'ippodromo; le stiratrici e le modiste al lavoro; le donne che si lavano, viste come da una porta socchiusa.

L'assenzio (1875–1876, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay) mostra una donna e un uomo seduti al tavolino di un caffè di Parigi, ognuno chiuso nei propri pensieri, con un bicchiere di liquore verde. La composizione è nuova: i tavoli, visti dall'alto e di sbieco, formano una spezzata a zigzag che parte dal bordo del quadro; le due figure sono spinte in alto a destra, tagliate dal bordo; al centro e in basso c'è lo spazio vuoto dei piani dei tavoli. È l'inquadratura casuale di uno sguardo, debitrice della fotografia e delle stampe giapponesi.

Degas sperimenta continuamente le tecniche. Usa moltissimo il **pastello**, bastoncini di pigmento in polvere legato da pochissima colla, che si stendono a secco sulla carta e permettono di disegnare e colorare insieme, con segni rapidi e colori brillanti. Modella anche sculture in cera: la *Piccola danzatrice di quattordici anni*, esposta nel 1881 alla sesta mostra, è una statuetta di cera dipinta con un vero tutù di tulle, un nastro di raso e capelli veri; il pubblico ne fu sconcertato. Le copie in bronzo che vedi oggi in molti musei furono fuse solo dopo la sua morte.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Gli impressionisti non dipingevano «senza disegno».** Un altro luogo comune vuole che gli impressionisti avessero abolito il disegno per affidarsi solo alla macchia di colore. Per Degas è falso: disegnava di continuo, dal vero e a memoria, e costruiva le sue composizioni con molti studi preparatori, come aveva imparato dalla lezione di Ingres. Anche Renoir, negli anni Ottanta, tornò a un disegno più netto. Ciò che cambia è il ruolo del disegno: non più un contorno da riempire, ma una struttura nascosta sotto i tocchi di colore.

16.4.4 Pissarro, Sisley, Berthe Morisot

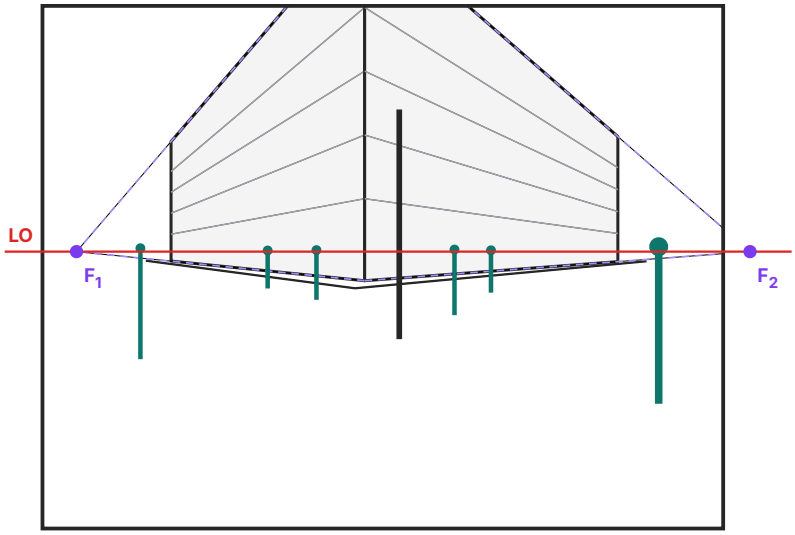
Camille Pissarro (1830–1903), nato nelle Antille danesi, è il più anziano del gruppo, e il solo presente a tutte le otto mostre: un maestro paziente per i più giovani. Dipinge la campagna intorno a Pontoise e Louveciennes, i contadini, i mercati, gli orti, e più tardi i boulevard di Parigi visti dall'alto. **Alfred Sisley** (1839–1899), parigino di genitori inglesi, è il più fedele al paesaggio puro: i paesi lungo la Senna, i cieli ampi, le piene del fiume (*L'inondazione a Port-Marly*, 1876, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay).

Berthe Morisot (1841–1895) espone fin dalla prima mostra, nel 1874, e partecipa a quasi tutte le altre. Nell'Ottocento una donna non poteva frequentare l'Accademia di Belle Arti, né lavorare da sola nei caffè o nei luoghi pubblici in cui si ritrovavano gli artisti: Morisot dipinge soprattutto interni, giardini, la vita delle donne e dei bambini, con una pennellata libera e leggerissima. *La culla* (1872, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay), con la sorella che veglia la figlia addormentata dietro un velo di tulle, era alla mostra del 1874. Morisot sposò nel 1874 Eugène Manet, fratello di Édouard.

16.4.5 Gustave Caillebotte e la città di Haussmann

Gustave Caillebotte (1848–1894) è laureato in legge, ricco, appassionato di barche e di giardini, e pittore di grande talento. Già nei *Rasieratori di parquet* (1875, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay), rifiutato dal Salon e poi esposto con il gruppo nel 1876, aveva dipinto il lavoro manuale di tre operai in una stanza borghese, con un pavimento in forte scorcio dall'alto. Il suo quadro più famoso è *Strada di Parigi, giorno di pioggia* (*Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, olio su tela; Chicago, Art Institute), una grande tela esposta alla terza mostra.

Il soggetto è un incrocio nel nuovo quartiere dell'Europa, vicino alla Gare Saint-Lazare: una piazza da cui si dipartono più strade, con i palazzi regolari della Parigi di Haussmann (cap. 14), i marciapiedi, il selciato lucido di pioggia, i passanti borghesi con gli ombrelli. Caillebotte è il più «architetto» degli impressionisti: costruisce il quadro con una **prospettiva** rigorosa, preparata con disegni, e la sua pennellata è più liscia di quella degli amici. Lo schema della Figura 16.6 ti mostra con quali strumenti, quelli dei capp. 1 e 2, puoi leggere una veduta di questo tipo.



Che cosa mostra lo schema
- i due fronti dell'edificio a cuneo fuggono nei due punti di fuga F sulla LO;
- i fronti formano un angolo acuto (75°): V′ non sta sulla semicirconferenza di diametro F_1F_2 (cap. 1);
- le teste dei passanti, alti circa quanto l'occhio, stanno vicino alla LO;
- il lampione, vicino e verticale, divide il campo.

Figura 16.6 Schema prospettico di una veduta urbana all'altezza dell'occhio, del tipo della *Strada di Parigi, giorno di pioggia* di Caillebotte (1877): linee costruite in prospettiva, non una copia del dipinto; il riquadro ha le proporzioni approssimate della tela. I due fronti di un edificio a cuneo fuggono verso due punti F_1 e F_2 sulla LO; le teste dei passanti stanno vicino alla LO.

ESEMPIO SVOLTO

Problema. Davanti a una veduta di città come quella della Figura 16.6, come ritrovi la linea d'orizzonte e i punti di fuga? E perché le teste dei passanti si allineano lungo la LO?

Soluzione. 1) Scegli sulla facciata di sinistra dell'edificio a cuneo due rette che nella realtà sono orizzontali e parallele (il piede del muro, una cornice, le righe dei piani) e prolungale: si incontrano in F_1. 2) Fai lo stesso sulla facciata di destra: trovi F_2. 3) La retta F_1F_2 è la **LO**, perché tutte le rette orizzontali fuggono sulla linea d'orizzonte (cap. 1). È lo stesso procedimento della restituzione accidentale del cap. 2.

4) Attenzione: qui i due fronti non formano un angolo retto, ma un angolo acuto, come accade quando due strade si incontrano di sbieco. Quindi non puoi usare il teorema di Talete per trovare V' sulla semicirconferenza di diametro F_1F_2: quella regola vale solo se le due direzioni sono perpendicolari (cap. 1).

5) Le teste. Il piano orizzontale che passa per l'occhio V taglia il quadro proprio lungo la LO. Un passante alto quanto l'altezza dell'occhio di chi guarda (circa 1,60 m) ha la testa in quel piano, a qualunque distanza si trovi: la sua immagine cade quindi sulla LO. I passanti più vicini appaiono più grandi, quelli lontani più piccoli, ma tutte le teste restano più o meno alla stessa altezza nel quadro. È la regola che i pittori di vedute usano da secoli per collocare le figure, ed è il segno che il quadro è costruito all'altezza dell'occhio di un passante.

Caillebotte unisce così due eredità che questo volume ha seguito a lungo: la prospettiva costruita dei vedutisti come Canaletto (cap. 11) e la ricerca impressionista dell'istante, del tempo atmosferico, della folla. Il lampione verticale divide la tela in due metà quasi uguali; la coppia in primo piano, a destra, cammina verso di noi, e una figura tagliata dal bordo destro sembra uscire dal quadro.

16.4.6 Gli italiani a Parigi

Anche alcuni pittori italiani partecipano all'avventura. **Giuseppe De Nittis** (1846–1884), di Barletta, trasferitosi a Parigi alla fine degli anni Sessanta, espone alla prima mostra del 1874; dipinge con eleganza la vita mondana e le strade di Parigi e di Londra (molte sue opere sono oggi nella Pinacoteca a lui dedicata a Barletta). **Federico Zandomeneghi** (1841–1917), veneziano, vicino ai Macchiaioli in gioventù (cap. 15), si stabilisce a Parigi nel 1874 e, amico di Degas, espone con il gruppo in più mostre dal 1879. Le loro storie mostrano che Parigi era diventata la capitale internazionale della pittura moderna.

COLLEGAMENTI

Letteratura e filosofia. Negli stessi anni in cui gli impressionisti dipingono la vita moderna, la letteratura francese la racconta: Baudelaire nei *Fiori del male* (1857; la sezione dei *Quadri parigini*, dedicata alla città, fu aggiunta nel 1861), Zola nei romanzi del Naturalismo, che vogliono osservare la società con il metodo delle scienze. Il clima culturale è quello del **Positivismo**, la filosofia che pone a modello di ogni conoscenza l'osservazione dei fatti. In Italia Giovanni Verga, con il Verismo, chiede allo scrittore di farsi da parte e lasciar parlare le cose: un'ambizione vicina a quella dei pittori che vogliono dipingere ciò che l'occhio vede, non ciò che la mente sa. Nel 1886 Zola pubblica *L'opera*, un romanzo su un pittore che fallisce nel tentativo di dipingere la vita moderna; alcuni dei suoi amici pittori vi si riconobbero, e l'amicizia con loro si incrinò.

16.5 Dalla luce di Caravaggio alla luce degli impressionisti

Con l'Impressionismo si chiude il percorso di questo volume, cominciato tre secoli prima a Roma. Vale la pena guardarlo tutto insieme, seguendo due fili: la luce e la città.

La luce. In Caravaggio (cap. 7) la luce viene da una sola sorgente, entra di taglio nel buio e racconta: è il segno di una chiamata, di una rivelazione. Nel Barocco romano (capp. 8–9) la luce nascosta, che scende da una finestra invisibile sulla *Santa Teresa* di Bernini o dalla lanterna di una cupola, diventa parte di uno spettacolo che unisce architettura, scultura e pittura. Nel Settecento i vedutisti (cap. 11) misurano la luce del giorno sulle piazze di Venezia; i romantici (cap. 13), come Turner e Constable, la scoprono nel cielo, nella tempesta, nel vapore. Gli impressionisti, infine, la fanno diventare il soggetto stesso del quadro: non illumina più una storia, è la storia.

La città. La reggia del Seicento e del Settecento (cap. 10) aveva disegnato il territorio con i suoi grandi assi rettilinei, che partivano dal palazzo del sovrano e attraversavano giardini e campagne. Nell'Ottocento quegli stessi assi diventano i boulevard della città borghese (cap. 14), percorsi non dalla corte ma dalla folla, dai tram, dai passanti con gli ombrelli. Gli impressionisti sono i primi pittori di questa città: la dipingono dalle finestre, dai ponti, dalle stazioni, dai caffè.

Il prossimo volume comincerà da qui. Negli anni Ottanta, mentre le ultime mostre del gruppo si chiudono, alcuni pittori partono dall'Impressionismo per andare oltre: Seurat, Cézanne, Gauguin e van Gogh avviano le **ricerche post-impressioniste**, da cui nascono le avanguardie del Novecento. Negli stessi anni le **Esposizioni universali**, aperte a Londra nel 1851 dal Crystal Palace, e l'architettura del ferro e del vetro porteranno fino in fondo le novità tecniche che hai visto nel cap. 14.

16.5.1 Dove vedere le opere

Tabella 16.1 Dove si trovano oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: i musei pubblicano sui loro siti riproduzioni ad alta risoluzione; al Musée d'Orsay le opere impressioniste sono riunite in poche sale).

Opera	Dove si trova
Manet, *Colazione sull'erba* e *Olympia*; *Ritratto di Émile Zola*	Parigi, Musée d'Orsay
Manet, *Musica alle Tuileries*	Londra, National Gallery
Manet, *Il bar delle Folies-Bergère*	Londra, The Courtauld Gallery
Monet, *Impression, soleil levant*	Parigi, Musée Marmottan Monet
Monet, *La Grenouillère*	New York, Metropolitan Museum of Art
Monet, *La gazza* e *Gare Saint-Lazare*; Renoir, *Bal au moulin de la Galette*; Degas, *L'assenzio*; Sisley, *L'inondazione a Port-Marly*; Morisot, *La culla*; Caillebotte, *Rasieratori di parquet*	Parigi, Musée d'Orsay
Monet, le *Ninfee* delle grandi sale ovali	Parigi, Musée de l'Orangerie
Caillebotte, *Strada di Parigi, giorno di pioggia*	Chicago, Art Institute
Monet, la casa, il giardino e lo stagno delle ninfee	Giverny, Fondation Claude Monet
Giuseppe De Nittis, dipinti e pastelli	Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis

SINTESI

- Al **Salon des Refusés** del 1863 Manet espone la *Colazione sull'erba*: un tema dei maestri (Raffaello inciso da Marcantonio, il *Concerto campestre*) trasportato nel presente, dipinto per zone piatte, quasi senza chiaroscuro.
- *Olympia* (1863, al Salon del 1865) rilegge la *Venere di Urbino* di Tiziano come una donna della Parigi moderna; lo scandalo riguarda il soggetto e la pittura.
- **Manet** è la soglia dell'Impressionismo ma non espone mai con il gruppo; nel *Bar delle Folies-Bergère* (1882) lo specchio unisce due punti di vista incompatibili.
- Il gruppo nasce al Café Guerbois; Monet e Renoir alla **Grenouillère** (1869) fissano la tecnica a tocchi; il mercante Durand-Ruel li sostiene.
- La **prima mostra** si tiene nel 1874 nell'ex studio di Nadar, boulevard des Capucines; il nome viene dalla recensione ironica di Louis Leroy a *Impression, soleil levant*. Le mostre sono otto, dal 1874 al 1886.
- La tecnica: pittura **en plein air** con i **tubetti** di colore (brevetto di Rand, 1841), tocchi visibili, **preparazione chiara**, quasi niente nero.
- Il colore: i **complementari** del cerchio dei pittori (rosso–verde, blu–arancione, giallo–viola) e il **contrasto simultaneo** di Chevreul (1839); le **ombre colorate**.
- **Fotografia** e **stampe giapponesi** insegnano tagli, punti di vista insoliti, campiture piatte, composizioni asimmetriche.
- La **serie** (le stazioni, i covoni, la cattedrale di Rouen) mostra lo stesso soggetto in luci diverse: il vero soggetto è la luce.
- I pittori: **Monet** (paesaggio, Argenteuil, la Gare Saint-Lazare), **Renoir** (figure nella luce), **Degas** (disegno, movimento, pastello), **Pissarro**, **Sisley**, **Berthe Morisot**, **Caillebotte** (la Parigi di Haussmann in prospettiva).
- Miti da evitare: gli impressionisti non dipingevano solo all'aperto né senza disegno; non applicavano la scienza del colore come una formula.
- Il volume si chiude qui; il prossimo comincia con le ricerche post-impressioniste, le Esposizioni universali e l'architettura del ferro e del vetro.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Il Salon des Refusés del 1863 fu:
   - **A.** la prima mostra organizzata dagli impressionisti
   - **B.** una mostra delle opere escluse dalla giuria del Salon, voluta da Napoleone III
   - **C.** un caffè di Parigi frequentato da Manet e dai suoi amici
   - **D.** una sezione del Salon riservata ai paesaggi

2. ● Nella *Colazione sull'erba* di Manet scandalizzò soprattutto:
   - **A.** l'uso dell'affresco su una tela
   - **B.** la presenza di divinità mitologiche
   - **C.** un nudo femminile accanto a due uomini vestiti alla moda del tempo, in una composizione da museo
   - **D.** il formato molto piccolo del quadro

3. ● Il modello dichiarato di *Olympia* è:
   - **A.** la *Venere di Urbino* di Tiziano
   - **B.** la *Venere* di Botticelli
   - **C.** la *Paolina Borghese* di Canova
   - **D.** la *Grande odalisca* di Ingres

4. ● Il nome «impressionisti» nasce:
   - **A.** da un manifesto firmato dai pittori nel 1863
   - **B.** da un saggio di Baudelaire
   - **C.** da un decreto dell'Accademia di Belle Arti
   - **D.** da una recensione ironica di Louis Leroy che prende spunto da un quadro di Monet

5. ● La prima mostra degli impressionisti (1874) si tenne:
   - **A.** nel Palazzo dell'Industria, accanto al Salon
   - **B.** nelle sale dell'ex studio del fotografo Nadar, sul boulevard des Capucines
   - **C.** alla Gare Saint-Lazare
   - **D.** nella galleria di Durand-Ruel a New York

6. ● Il tubetto pieghevole per i colori a olio:
   - **A.** fu inventato da Monet per dipingere all'aperto
   - **B.** esisteva già al tempo di Caravaggio
   - **C.** fu brevettato nel 1841 dal pittore americano John Goffe Rand
   - **D.** fu introdotto da Chevreul ai Gobelins

7. ●● Secondo la legge del contrasto simultaneo di Chevreul:
   - **A.** due colori accostati si modificano a vicenda, e due complementari accostati si rafforzano
   - **B.** due complementari mescolati danno sempre il bianco
   - **C.** un grigio appare uguale su qualunque fondo
   - **D.** i colori caldi sembrano sempre più lontani dei freddi

8. ●● Nel cerchio tradizionale dei pittori (primari rosso, giallo e blu) il complementare del blu è:
   - **A.** il verde
   - **B.** il viola
   - **C.** il giallo
   - **D.** l'arancione

9. ●● Quale affermazione su Degas è corretta?
   - **A.** Dipingeva soprattutto paesaggi en plein air lungo la Senna
   - **B.** Disegnava moltissimo, lavorava spesso in studio e usava molto il pastello
   - **C.** Non partecipò mai alle mostre del gruppo
   - **D.** Rifiutava ogni influenza della fotografia

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) en plein air; *b*) serie; *c*) giapponismo; *d*) contrasto simultaneo.

11. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Manet espose alla prima mostra degli impressionisti. *b*) Nel cerchio dei pittori i colori secondari si ottengono mescolando due primari. *c*) Gli impressionisti preferivano una preparazione scura, come Caravaggio. *d*) Il pastello si stende a secco sulla carta.

12. ● Abbina ogni termine alla definizione: 1) complementare; 2) primario; 3) ombra colorata; 4) ukiyo-e. *a*) colore che non si ottiene mescolandone altri; *b*) zona in ombra che riceve luce dal cielo o dalle superfici vicine e ne prende il colore; *c*) colore opposto a un altro sul cerchio dei colori; *d*) stampa giapponese a colori che rappresenta la vita quotidiana, il teatro, il paesaggio.

13. ● Completa: «Gli impressionisti stendono il colore per brevi _____ visibili, su una preparazione _____ ; accostano i colori quasi puri invece di _____ , e dipingono le ombre non con il nero ma con colori _____ .»

14. ●● Spiega che cosa si intende per «abbozzo» nella pratica accademica e perché i critici del Salon accusavano gli impressionisti di esporre quadri «non finiti».

15. ●● Che cosa si intende per «inquadratura tagliata»? Spiega da quali due tipi di immagini la ricavano gli impressionisti e fai un esempio con un'opera di Degas.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, scrivendo la data: prima mostra degli impressionisti; *Il bar delle Folies-Bergère*; Salon des Refusés; Monet e Renoir alla Grenouillère; ultima mostra del gruppo; *Gare Saint-Lazare* di Monet; brevetto del tubetto di colore; libro di Chevreul sul contrasto simultaneo.

17. ● Abbina ogni opera al museo e alla città: *Olympia*; *Il bar delle Folies-Bergère*; *Impression, soleil levant*; *Strada di Parigi, giorno di pioggia*; *Bal au moulin de la Galette*. Musei: Art Institute; Musée Marmottan Monet; The Courtauld Gallery; Musée d'Orsay (due opere).

18. ●● Osserva la carta della Figura 16.5. *a*) Elenca i luoghi segnati nell'ordine in cui li incontreresti scendendo la Senna da Parigi al mare. *b*) Con la barra della scala misura la distanza in linea d'aria tra Parigi e Le Havre. *c*) Perché molti di questi luoghi erano facili da raggiungere per un pittore parigino?

19. ●● Le mostre del gruppo furono otto. Scrivi i loro anni; di' quale pittore partecipò a tutte, quale grande amico del gruppo non partecipò mai, e quale mostra è considerata la più compatta e perché.

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Leggi la *Colazione sull'erba* di Manet con lo schema: dati, soggetto, fonti (i modelli del Cinquecento), composizione, spazio, luce e colore, stile, contesto (il Salon des Refusés).

21. ●● Confronta *Olympia* con la *Venere di Urbino* di Tiziano (vol. 3, cap. 15): che cosa resta uguale e che cosa cambia (la figura, lo sguardo, gli oggetti e gli animali, la luce, la stesura del colore)? Perché il confronto spiega lo scandalo?

22. ●● **Lettura d'opera.** Leggi la *Gare Saint-Lazare* di Monet (1877): soggetto, punto di vista, ruolo della tettoia di ferro e vetro (cap. 14), luce e colore del fumo, tecnica, significato di una stazione come soggetto di pittura.

23. ●● Descrivi la composizione dell'*Assenzio* di Degas: dove stanno le figure, come sono disposti i tavoli, che cosa occupa il centro del quadro. Quali influenze vi si riconoscono?

24. ●●● Spiega, con un breve testo e uno schizzo in pianta, perché il riflesso della barista nel *Bar delle Folies-Bergère* è considerato otticamente incoerente, e quale effetto ottiene Manet con questa scelta.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno: lo specchio piano.** Su un foglio A4 verticale traccia una retta orizzontale (lo specchio) a 60 mm dal bordo superiore. Segna un punto B a 40 mm sotto lo specchio e a 50 mm dal bordo sinistro e il suo piede O sullo specchio. *a*) Costruisci l'immagine B'. *b*) Un osservatore V sta 200 mm sotto lo specchio, sulla perpendicolare per B: in quale punto dello specchio vede il riflesso di B? *c*) Se V si sposta di 120 mm verso destra (sempre a 200 mm dallo specchio), di quanto si sposta il punto di riflesso? *d*) Di quanto dovrebbe spostarsi V perché il riflesso cada 120 mm a destra di O? Sta nel foglio? Usa i triangoli simili.

26. ●● **Disegno: le teste sulla LO.** In una prospettiva centrale con l'altezza dell'occhio $h = 1{,}60$ m e scala 1:50, un passante alto 1,80 m sta con i piedi sulla LT, cioè nel quadro. *a*) A quanti millimetri sopra la LO cade, nel disegno, la sua testa? *b*) Lo stesso passante si allontana fino a raddoppiare la sua distanza dall'occhio: quanto è alta ora la sua immagine, e a quanti millimetri sopra la LO cade la testa? *c*) Spiega perché un passante alto esattamente 1,60 m ha la testa sulla LO a qualunque distanza.

27. ●● **Fisica.** Spiega perché mescolando molti pigmenti il colore si scurisce, mentre sommando fasci di luce colorata si va verso il bianco. Perché questa differenza spinge gli impressionisti ad accostare i colori invece di mescolarli?

28. ●● **Caravaggio e Monet.** Confronta la luce della *Vocazione di san Matteo* (cap. 7) con quella di *Impression, soleil levant*: sorgente, direzione, ruolo nel racconto, preparazione della tela, uso del nero.

29. ●●● **Canaletto e Caillebotte.** Confronta una veduta di Canaletto (cap. 11) con la *Strada di Parigi, giorno di pioggia*: il soggetto urbano, la costruzione prospettica (centrale o accidentale, uso dei punti di fuga), le figure, la luce e il tempo atmosferico, il pubblico a cui erano destinate.

Verso la verifica

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** «Manet, la soglia dell'Impressionismo». Spiega perché la *Colazione sull'erba* e *Olympia* furono così scandalose, che cosa i giovani impressionisti impararono da Manet e perché Manet non espose mai con loro.

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** La tecnica impressionista e i suoi strumenti: il plein air e i tubetti, i tocchi e la preparazione chiara, i complementari, le ombre colorate, la serie. Evita i luoghi comuni (solo all'aperto, senza disegno, pittura «scientifica») e spiega perché sono tali.

32. ●●● **Tema (15–20 righe).** La città moderna nella pittura impressionista: i boulevard di Haussmann, le stazioni di ferro e vetro, i caffè, i luoghi di svago lungo la Senna. Usa almeno tre opere del capitolo e collega ciò che hai studiato nel cap. 14.

PER APPROFONDIRE

- [REW] J. Rewald, *The History of Impressionism*: la storia del gruppo anno per anno, dalle prime amicizie all'ultima mostra, con i documenti e le recensioni del tempo.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla «rivoluzione permanente» dell'Ottocento, da Courbet e Manet agli impressionisti.
- [BEN] L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*: per la Parigi di Haussmann e le stazioni che gli impressionisti dipinsero.
- [DOC] M. Docci, R. Migliari, *Scienza della rappresentazione*: per la prospettiva e la restituzione con cui leggere vedute urbane come quelle di Caillebotte.

Glossario del capitolo

Abbozzo
Prima stesura rapida di un dipinto, che nella pratica accademica preparava il quadro definitivo.

Cerchio dei colori
Diagramma che dispone le tinte in ordine lungo una circonferenza; in quello tradizionale dei pittori i primari sono rosso, giallo e blu.

Colori complementari
Coppie di colori opposti sul cerchio dei colori; per i pittori: rosso–verde, blu–arancione, giallo–viola.

Colori primari
Colori che non si ottengono mescolandone altri; per i pittori: rosso, giallo, blu.

Colori secondari
Colori ottenuti mescolando due primari: arancione, verde, viola.

Contrasto simultaneo
Fenomeno studiato da Chevreul (1839): due colori accostati si influenzano, e ognuno tende verso il complementare del vicino.

Giapponismo
Moda e influenza dell'arte giapponese, soprattutto delle stampe ukiyo-e, nell'Europa della seconda metà dell'Ottocento.

Impressionismo
Movimento di pittori che a Parigi espongono insieme dal 1874 al 1886 e cercano di rendere l'impressione visiva immediata di un luogo in una luce e in un momento precisi.

Inquadratura tagliata
Composizione in cui il bordo del quadro taglia figure e oggetti, come in una fotografia o in una stampa giapponese.

Ombra colorata
Ombra dipinta con il colore della luce che la raggiunge dal cielo o dalle superfici vicine, invece che con il nero o le terre.

Preparazione chiara
Strato bianco o grigio chiaro steso sulla tela prima del colore, che lo mantiene luminoso.

Salon des Refusés
Mostra delle opere rifiutate dalla giuria del Salon, voluta da Napoleone III nel 1863.

Serie (in pittura)
Gruppo di dipinti dello stesso soggetto in ore, stagioni e luci diverse, pensati per essere visti insieme.

Tocco
Breve pennellata separata e visibile, tipica della pittura impressionista.

Ukiyo-e
«Immagini del mondo fluttuante»: stampe giapponesi a colori su legno con scene di vita quotidiana, teatro e paesaggi.

Soluzioni

1. B. Napoleone III volle che il pubblico giudicasse le opere rifiutate dalla giuria.

2. C. Il passaggio dal mito al presente: una donna moderna nuda tra uomini vestiti, nel formato della pittura di storia.

3. A. La posa distesa, il letto, la mano sul grembo vengono dalla *Venere di Urbino*.

4. D. Leroy intitola il suo articolo su *Le Charivari* «La mostra degli impressionisti», ispirandosi a *Impression, soleil levant*.

5. B. Al 35 del boulevard des Capucines, nelle sale dell'ex studio di Nadar, dal 15 aprile 1874.

6. C. Rand, pittore americano che viveva a Londra, brevettò nel 1841 il tubetto di stagno con tappo.

7. A. Ogni colore tende ad assumere una sfumatura del complementare del vicino; due complementari accostati si esaltano.

8. D. Il secondario formato dagli altri due primari, rosso e giallo: l'arancione.

9. B. Degas disegnava di continuo, lavorava in studio e amava il pastello; espose in sette mostre su otto.

10. *a*) Dipingere all'aperto, davanti al soggetto. *b*) Gruppo di tele dello stesso soggetto, dallo stesso punto di vista, in ore e condizioni di luce diverse, pensate per essere viste insieme. *c*) Moda e influenza dell'arte giapponese, in particolare delle stampe ukiyo-e, nell'arte europea della seconda metà dell'Ottocento. *d*) Fenomeno per cui due colori accostati si influenzano: ognuno tende verso il complementare del vicino.

11. *a*) F: Manet non espose mai nelle mostre del gruppo. *b*) V. *c*) F: preferivano una preparazione chiara, bianca o grigio chiaro. *d*) V.

12. 1 – *c*; 2 – *a*; 3 – *b*; 4 – *d*.

13. tocchi (pennellate); chiara; mescolarli sulla tavolozza; colori (complementari, azzurri o violacei).

14. L'abbozzo è la prima stesura rapida del quadro, che nella pratica accademica serviva a impostare luci e masse e veniva poi coperta da strati che rendevano la superficie liscia e definita. I quadri impressionisti, con i tocchi visibili, il fondo talvolta scoperto e i contorni non definiti, sembravano abbozzi esposti come opere compiute; per i pittori, invece, quella superficie era il modo giusto di rendere la luce e l'istante.

15. È un'inquadratura che taglia figure e oggetti con il bordo del quadro, con punti di vista insoliti e spazi vuoti, come se lo sguardo fosse casuale. Viene dalla fotografia (che taglia dove cade il bordo della lastra) e dalle stampe giapponesi (composizioni asimmetriche, elementi in primo piano tagliati). Esempio: nell'*Assenzio* di Degas le figure sono spinte in alto a destra e tagliate dal bordo, e i tavoli entrano di sbieco dal bordo sinistro.

16. Chevreul, *legge del contrasto simultaneo* (1839); tubetto di Rand (1841); Salon des Refusés (1863); Grenouillère (1869); prima mostra (1874); *Gare Saint-Lazare* (1877); *Bar delle Folies-Bergère* (1882); ultima mostra (1886).

17. *Olympia* – Parigi, Musée d'Orsay; *Bar delle Folies-Bergère* – Londra, The Courtauld Gallery; *Impression, soleil levant* – Parigi, Musée Marmottan Monet; *Strada di Parigi, giorno di pioggia* – Chicago, Art Institute; *Bal au moulin de la Galette* – Parigi, Musée d'Orsay.

18. *a*) Parigi, Argenteuil, Bougival – La Grenouillère, Vétheuil, Giverny, Rouen, poi l'estuario con Honfleur (riva sud) e Le Havre (riva nord); Étretat è sulla costa, a nord di Le Havre. *b*) Circa 180 km in linea d'aria (valore atteso 178 km; misura con la barra, ± 10 km). *c*) Erano lungo la Senna e lungo la ferrovia che partiva dalla Gare Saint-Lazare: si rag-

giungevano in treno, anche in giornata per i luoghi vicini a Parigi.

19. 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882, 1886. Pissarro partecipò a tutte; Manet non partecipò mai (esponeva al Salon). La più compatta è la terza, del 1877, organizzata e finanziata in gran parte da Caillebotte: vi espongono i principali pittori con opere come il *Bal au moulin de la Galette*, le stazioni di Monet e la *Strada di Parigi*.

20. Traccia: 1863, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay; esposto al Salon des Refusés con il titolo *Il bagno*. Soggetto: due giovani vestiti alla moda e una donna nuda in un bosco, una seconda donna che si bagna; natura morta in primo piano. Fonti: il gruppo di divinità del *Giudizio di Paride* inciso da Marcantonio da Raffaello; il *Concerto campestre* del Louvre. Composizione: triangolo delle tre figure sedute, la bagnante al vertice. Spazio: prospettiva poco rigorosa (la bagnante troppo grande), paesaggio come quinta. Luce e colore: luce frontale, zone piatte, pochi passaggi intermedi, scarso chiaroscuro. Stile: superficie che dichiara la pittura. Contesto: il quadro porta un tema del museo nel presente e sfida il Salon.

21. Uguali: la posa distesa, il letto, la mano sul grembo, la stanza alle spalle, il formato. Cambiano: la dea diventa una donna della Parigi moderna; lo sguardo è fermo e diretto; la cameriera porta un mazzo di fiori; il cagnolino della fedeltà diventa un gatto nero; la luce è frontale e piatta, il corpo quasi senza ombre e contornato; la stesura è a zone nette. Il confronto rivela che la «Venere» dei musei era una finzione rispettabile; Manet toglie il velo del mito, e il pubblico si sente chiamato in causa.

22. Traccia: 1877, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay; una delle circa dodici tele della stazione. Soggetto: la grande tettoia di ferro e vetro, le locomotive, il fumo, i passeggeri. Punto di vista: dall'interno, sotto la tettoia, verso i binari e la città. La tettoia (cap. 14) fa da cornice geometrica; il fumo azzurro e bianco filtra la luce delle vetrate. Tecnica a tocchi rapidi, colori chiari. Significato: la macchina e la città industriale diventano un soggetto «nobile» come il paesaggio; la serie fissa la luce che cambia.

23. Le due figure sono spinte in alto a destra e tagliate dal bordo; i tavoli, visti dall'alto e di sbieco, formano uno zigzag che parte dal bordo sinistro e dal basso; il centro e il primo piano sono occupati dai piani vuoti dei tavoli. Si riconoscono l'influenza della fotografia (inquadratura casuale, taglio) e delle stampe giapponesi (punto di vista dall'alto, asimmetria).

24. Traccia: in pianta, lo specchio è parallelo al quadro; l'immagine B' della barista sta sulla perpendicolare allo specchio, alla stessa distanza dall'altra parte. Un osservatore di fronte a lei vede il riflesso nel punto in cui VB' taglia lo specchio, cioè proprio dietro di lei, nascosto. Il quadro lo mostra molto a destra e aggiunge un cliente che dovrebbe stare al posto dell'osservatore: sono due punti di vista incompatibili (il dibattito sulle ricostruzioni resta aperto). L'effetto è di spaesamento: chi guarda è messo al posto del cliente, e la barista sembra assente dalla scena che la circonda.

25. *a*) B' sulla perpendicolare per B, 40 mm sopra lo specchio. *b*) In O, proprio dietro B. *c*) I triangoli con vertice in B' sono simili, con distanze 40 e 40 + 200 = 240: il punto di riflesso si sposta di $120 \cdot 40 / 240 = 20$ mm a destra di O. *d*) $120 \cdot 240 / 40 = 720$ mm a destra: molto fuori dal foglio (190 mm di larghezza utile). Il riflesso «spostato» del quadro richiederebbe un osservatore lontanissimo di lato.

26. *a*) Nel quadro le misure sono in vera grandezza: la testa è 1,80 − 1,60 = 0,20 m sopra il piano dell'occhio, cioè 0,20 m : 50 = 4 mm sopra la LO; il passante è alto 1,80 m : 50 = 36 mm. *b*) Raddoppiando la distanza dall'occhio tutte le misure dell'immagine si dimezzano (triangoli simili con vertice in V): altezza 18 mm, testa 2 mm sopra la LO. *c*) La testa sta nel piano orizzontale che passa per l'occhio, e questo piano taglia il quadro lungo la LO: l'immagine della testa cade sempre sulla LO.

27. I pigmenti assorbono parte della luce e riflettono il resto: in una miscela ogni pigmento toglie la sua parte, e la luce riflessa diminuisce (sintesi sottrattiva). I fasci di luce colorata invece si sommano (sintesi additiva): rosso, verde e blu insieme danno il bianco. Per mantenere luminosi i colori, gli im-

pressionisti evitano i miscugli lunghi e accostano tinte quasi pure, lasciando che l'occhio le combini in parte a distanza.

28. Traccia: Caravaggio: una sola sorgente, laterale e alta, che entra nel buio; la luce racconta la chiamata; preparazione scura, fondo quasi nero, forte chiaroscuro. Monet: luce diffusa del mattino nella nebbia, il sole riflesso nell'acqua; la luce è il soggetto; preparazione chiara, colori chiari accostati (arancione e blu complementari), quasi nessun nero, contorni sciolti.

29. Traccia: Canaletto dipinge vedute di luoghi celebri per viaggiatori e collezionisti, spesso con prospettive accurate e talvolta più punti di fuga, figure piccole e luce chiara di bel tempo. Caillebotte dipinge un incrocio qualunque della Parigi nuova, con una prospettiva accidentale costruita (due punti di fuga per l'edificio a cuneo), figure grandi tagliate dal bordo, la pioggia e la luce grigia, per un pubblico di mostre indipendenti. Entrambi costruiscono la prospettiva con cura; cambia il rapporto con l'istante e con la vita quotidiana.

30. Traccia: il Salon e il Salon des Refusés (1863); la *Colazione sull'erba* (fonti cinquecentesche, nudo moderno, zone piatte); *Olympia* e la *Venere di Urbino* (1865); la pittura della vita moderna (Baudelaire, Zola); che cosa imparano i giovani: soggetti moderni, colore chiaro e piatto, libertà della stesura; Manet resta fedele al Salon e non espone mai con il gruppo; il *Bar delle Folies-Bergère* come testamento.

31. Traccia: plein air e tubetti (Rand, 1841), ma molte tele finite in studio; tocchi e preparazione chiara; i complementari e il contrasto simultaneo di Chevreul, usati per esperienza e non come formula (la pittura sistematica verrà con la generazione successiva, vol. 5); ombre colorate; la serie e la luce che cambia; Degas e il disegno come smentita del mito del «senza disegno».

32. Traccia: la Parigi di Haussmann (cap. 14) come soggetto; *Boulevard des Capucines* di Monet (la folla vista dall'alto); *Gare Saint-Lazare* (ferro e vetro, il treno); *Strada di Parigi* di Caillebotte (immeuble, marciapiedi, prospettiva); i caffè di Degas (*L'assenzio*) e di Manet; la Grenouillère e Argenteuil come svaghi dei cittadini raggiunti in treno; la città come luogo della vita moderna di Baudelaire.