

DAL REALISMO ALL'IMPRESSIONISMO E OLTRE

Il secondo Ottocento tra realtà e fughe dal mondo

1) L'importanza della città

Il quadro complessivo di riferimento entro cui si svolgono ricerca e produzione artistica nella seconda metà dell'Ottocento è segnato dagli sviluppi di quel processo di industrializzazione che dal XVIII secolo, con intensità e in forme diverse in differenti situazioni locali, avevano incominciato a investire la società europea.

Le conseguenze più dirette di tale fenomeno in ambito artistico riguardarono in primo luogo l'urbanistica e l'architettura, cioè i campi d'applicazione di invenzioni e progetti maggiormente intrecciati all'uso da parte della collettività e alle concrete condizioni di vita degli uomini.

L'impatto della rivoluzione industriale sui centri abitati, grandi e piccoli, aveva posto nuovi problemi, essenzialmente legati alla necessità di riorganizzare il sistema di produzione e circolazione delle merci e all'esigenza di dare alloggio a masse di lavoratori trasferitesi dalla campagna nelle città.

La grande città, espressione di caratteri che si troveranno enfatizzati e ulteriormente drammatizzati nella metropoli del XX secolo, costituisce uno dei luoghi chiave della pittura del secondo Ottocento, sia in positivo, sia in negativo.

In relazione alla grande città si definiscono infatti nuovi tempi e, soprattutto, nuovi modi percettivi e di rappresentazione, legati ai caratteri propri dell'esperienza urbana, condizionata dalla presenza di grandi masse, da una nuova velocità e dai nuovi ritmi nei rapporti tra le persone e tra le persone e le cose. L'esperienza dello *choc* correlata alla folla era già stata evocata come carattere percettivo importante della civiltà urbana contemporanea da poeti come **Charles Baudelaire** ed **E.Allan Poe**.

Se la città costituisce un fondamentale polo d'attrazione, fonte di sensibilità e di stimoli nuovi, essa diventa anche, all'opposto, per i suoi aspetti più duri e alienanti, una realtà da fuggire. Alla civiltà urbana già in inquietante espansione si contrappongono così utopie che possono assumere le forme tanto di città ideali e armoniose, quanto di modelli estetici ed esistenziali estranei alla cultura occidentale moderna.

2) Un libero mercato dell'arte

La nozione di libertà dell'artista è nata e si è sviluppata nel corso dell'Ottocento in concomitanza con l'affermarsi di un mercato artistico privato e di un sistema di produzione e circolazione dell'opera d'arte indipendente da canali - come quelli rappresentati dalle grandi esposizioni ufficiali e accademiche - che tradizionalmente garantivano i rapporti tra artisti e pubblico.

Questo fatto ha avuto importanti conseguenze dal punto di vista del linguaggio, anzi sarebbe meglio dire dei linguaggi. Per gli innovatori degli anni '30, i paesaggisti della **Scuola di Barbizon**, il distacco dalle convenzioni d'Accademia coincideva con la ricerca di un nuovo e diretto contatto con la natura: a questa prima fonte di realismo **Coubert** avrebbe aggiunto la libertà di attingere senza prevenzioni e preclusioni sia a modelli artistici disparati, sia al *vero* e alla storia contemporanea, prescindendo da ogni forma di mediazione culturale tradizionale.

Un atteggiamento del genere si collegava alle prime manifestazioni di autonoma gestione del proprio prodotto da parte degli stessi artisti. Nel famoso *Padiglione del realismo* **Coubert** faceva pagare al pubblico un biglietto d'ingresso: nel 1855 l'arte come spettacolo a pagamento era un fatto decisamente in contrasto con l'idea che la bellezza non ha prezzo.

Ai visitatori di quella inconsueta rassegna doveva essere ormai ben chiaro che le opere esposte avevano il valore di merci immesse su un libero mercato. A sanzionare tale nuova identità dell'opera d'arte sarebbe presto intervenuta la figura del *collezionista - critico - mercante*, di lì a poco divenuta il principale tramite tra

gli artisti e il nuovo pubblico.

Manifestazioni come quella sopra ricordata dovevano comunque essere piuttosto sconcertanti per il normale pubblico artistico alla metà del XIX secolo: il *Padiglione del realismo* (e il successivo *Salon des refusés*) proponevano opere che davano al pubblico ben poche garanzie di qualità e di valore, stando ai canoni estetici generalmente accettati in quegli anni.

La nascita di un libero mercato come luogo primario di circolazione delle opere d'arte implicava sia una molto più marcata frammentazione del pubblico, e del gusto, in una quantità di pubblici e tendenze di gusto differenziate, sia la definizione di rapporti molto stretti tra singoli artisti e limitate cerchie di estimatori (galleristi, critici, letterati, collezionisti); e all'opposto, una netta frattura tra gli stessi artisti e pubblici altrui.

È proprio in tali anni che incomincia a delinarsi quel solco tra le ricerche artistiche più avanzate e il pubblico nel suo complesso che si sarebbe allargato nel corso del **Novecento**.

È proprio a quel periodo che bisogna inoltre risalire per cercare di capire certe origini e ragioni della supposta incomprendibilità dell'arte moderna. La fondamentale conquista della libertà di ricerca arricchiva la produzione artistica di un'impensata molteplicità di stimoli e di possibilità d'indagine: ma un'attività artistica sempre più, in un certo senso, specialistica e svincolata da codici di più generale accessibilità avrebbe portato a una quantità di linguaggi sempre più difficilmente traducibili tra loro, oltre che all'esterno del mondo artistico.

Separatezza del lavoro artistico rispetto al corpo sociale nel suo complesso e libertà di immaginazione e d'invenzione linguistica appaiono come due aspetti della stessa realtà.

Il prezzo pagato dagli artisti che, senza compromessi con le idee estetiche di volta in volta dominanti e con rigore, determinazione e forza inventiva hanno seguito il filo della propria ricerca, arrivando a esiti di linguaggio originali, è stato molto spesso l'impossibilità, o comunque la grande difficoltà, di comunicare con i contemporanei.

Il segno più tangibile di una situazione del genere si trova nel libero mercato dell'arte, la cui storia più significativa incomincia, per l'età moderna, con i *disastri* commerciali degli impressionisti e continua con le prime *vendite* di opere di pittori come **Cézanne**, **Gauguin**, e **Van Gogh**: sempre del tutto insoddisfacenti anche quando le cose andavano per il meglio.

3) I nuovi fruitori della produzione artistica

Questo aspetto del sistema della produzione artistica sviluppatosi, come abbiamo visto, nel secondo Ottocento, può essere inteso come conseguenza di un'ideologia dominante, basata sui principi della libertà d'iniziativa e di scambio.

In tale contesto le suggestioni del socialismo e dell'anarchismo, in tutte le loro varianti, operavano in misura rilevante, in primo luogo come stimolo a un'ideale ricomposizione della frattura tra artisti e pubblico, ovvero di individuazione di una committenza in quelle masse che stavano emergendo nella società con un ruolo sempre più consapevolmente attivo.

Concretamente ciò si poteva tradurre nella scelta di soggetti e temi legati alla vita e al lavoro delle classi più umili - il proletariato urbano, i contadini, i braccianti - così come nell'uso di linguaggi motivati dal progetto di un allargamento del pubblico. Il perfezionamento delle tecniche di riproduzione delle immagini non solo permetteva una circolazione generalmente più ampia dei prodotti artistici, ma rendeva anche praticabile l'idea di una produzione di immagini alternativa, se non eversiva, rispetto a standard visivi e idee dominanti, indirizzata a un pubblico di massa, popolare, ma anche piccolo-borghese.

Se il lavoro di diverse generazioni di artisti del secondo Ottocento era condizionato dall'idea di parlare a un pubblico diverso e più grande, la consapevolezza, in altri, della effettiva raffinatezza della ricerca artistica poteva spingere alla concezione e all'attuazione di un'arte oscura e destinata a un pubblico ristretto di eletti.

Il tentativo di **Coubert** di rappresentare il mondo con *il linguaggio della vita reale* nasceva da presupposti programmatici simili e coevi a quelli di Marx ed Engels, che di *linguaggio della vita reale* scrivevano nel

1845-6 nell'"Ideologia tedesca", proponendo di partire dalla terra per arrivare al cielo e non viceversa.

Origini e diffusione del realismo

1) L'arte realista affonda le sue radici nel romanticismo.

Un capolavoro della pittura romantica come *La libertà che guida il popolo* di **Delacroix** ha in sé significativi elementi di realismo: a partire da quel cadavere seminudo in primo piano, inteso da molti contemporanei come un'indecente offesa al buon gusto, percepito viceversa da altri come un'adeguata restituzione visiva di ciò che era effettivamente successo durante la Rivoluzione del luglio 1830. Il quadro aveva indubbiamente una fondamentale carica simbolica; d'altra parte **Delacroix** era anche riuscito a cogliere la realtà *sul fatto*.

Gli aggettivi attribuiti dalla critica conservatrice al suo quadro - *sconcio ignominioso indecente* - sarebbero diventati, negli anni seguenti e per tutto il secolo, una sicura garanzia di realismo.

In ciò si trova un primo denominatore comune della tendenza: il *brutto* diventa un elemento significativo, per certi aspetti qualificante, della produzione artistica realista, che da un lato contesta il linguaggio uniformato ai modelli del classicismo accademico e, dall'altro, non discrimina i soggetti in base alla loro maggiore o minore dignità.

In Francia, più e prima che altrove, si era imboccata la via del realismo, sin dall'età napoleonica si erano dipinte cronache contemporanee; ma si trattava dei grandi fatti d'arme, degli episodi più importanti della vita pubblica.

2) "Fare arte viva"

Nel 1855 il pittore **Gustave Courbet** (1819-1877) inviò all'*Esposizione universale* di Parigi una serie di dipinti che la giuria rifiutò di accettare. Allora allestì una propria mostra in quello che chiamò *Padiglione del Realismo* dove, a pagamento, si potevano vedere le sue opere.

Questa circostanza segnò la data di nascita del **Realismo**, anche se risulta estremamente difficile comprendere in una rigorosa periodizzazione questo movimento.

"Il realismo - scriveva allora il critico Edmond Duranty - è l'opposto di una scuola. Parlare di una scuola realista è assurdo, essendo il realismo franca e totale espressione di individualità che attacca proprio le convenzioni e le imitazioni delle scuole d'ogni genere. Un realista è completamente indipendente dal suo prossimo: egli dà forma a sensazioni che la sua natura e il suo temperamento gli fanno sentire quando si trova a confrontarsi con qualche cosa", cioè con la natura o la vita del proprio tempo.

Così dall'impossibilità di una scuola realista deriva il carattere fondamentale sperimentale, dal punto di vista del linguaggio, del realismo artistico, che non è riducibile a un univoco modo di procedere, ma si apre a una molteplicità di soluzioni compositive e costruttive dell'immagine.

La tela di **Courbet** con gli *Spaccapietre*, esposta al *Padiglione*, fu ritenuta *scandalosa* non soltanto perché i protagonisti erano semplici lavoratori, ma perché non svolgevano alcuna azione memorabile: semplicemente spaccavano pietre.

Il suo *realismo* avrebbe segnato una rivoluzione nell'arte .

Courbet voleva che i suoi quadri fossero una protesta contro le convenzioni correnti della sua epoca, che scandalizzassero la borghesia, che si opponessero vistosamente ai canoni della pittura romantica, accusata di non rappresentare affatto la società contemporanea.

Era una presa di posizione artistica ma anche ideologica; **Courbet** era un uomo di sinistra, amico del rivoluzionario Proudhon, prese parte ai moti del '48, poi partecipò alla Comune di Parigi del 1870. Per le sue idee patì il carcere e l'esilio. Secondo lui, non soltanto ogni aspetto della realtà, ma anche ogni classe sociale doveva avere un posto nella pittura: i lavoratori avrebbero preso il posto dei santi, dei principi, degli eroi

nell'arte monumentale.

In una significativa lettera del 1854 ha scritto: «Spero di guadagnarmi sempre da vivere con la mia arte senza deviare mai d'un filo dai miei principi, senza mentire alla mia coscienza un solo istante, senza dipingere nemmeno un palmo di tela per compiacere qualcuno o per vendere più facilmente».

Queste parole confermano il suo programma artistico, fondato sulla spontaneità della pittura, nel disprezzo di un'arte ufficiale e celebrativa, che non avrebbe mai potuto diventare quel mezzo per poter esprimere la necessità di cambiamenti sociali, che **Courbet** voleva diventasse.

Si poneva, dunque, il problema di affrontare la realtà senza il sostegno di quelle modalità che fino ad allora avevano condizionato e orientato il rapporto dell'artista con la realtà.

Nell'ambito del paesaggio, le convenzioni tradizionali erano già state parzialmente eliminate dai pittori della **Scuola di Barbizon**, che, sulla suggestione degli acquerellisti inglesi, avevano eliminato il supporto del disegno e dipingevano *en plein air* con colori puri, manifestando la volontà di trasformare la scena consueta del paesaggio in un'*istantanea* fondata sull'esperienza della luce e dei valori atmosferici.

La trascrizione del dato reale in termini non condizionati da schemi compositivi preesistenti, di tradizione accademica, è un altro carattere distintivo dell'arte realista.

«La pittura - afferma Courbet nel 1861 - è un'arte essenzialmente concreta e può consistere solo nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti. E' un linguaggio interamente fisico, che ha per vocaboli tutti gli oggetti visibili; un oggetto astratto, invisibile, che non esiste, è estraneo all'ambito della pittura».

Ciò peraltro non toglie che molti realisti - si pensi al Manet della *Colazione sull'erba* e dell'*Olympia* - trovino nell'arte del passato modelli compositivi a cui ispirarsi, anche se da aggiornare secondo un punto di vista *moderno*, cioè che sapeva cercare un rapporto diretto con un pubblico nuovo, *popolare*, diverso da quello dei *Salon*, che capisse senza scandalizzarsi il suo linguaggio diretto e programmaticamente *volgare*; mentre un sostanziale passivo adeguamento a quei modelli distingue la coeva produzione artistica periodicamente presentata nelle esposizioni ufficiali, i *Salon*, dove passano con grande successo forme di realismo basate su una verosimiglianza esteriore di impostazione convenzionalmente scolastica.

3) Funzione dei Salon

Il rapporto tra *norma* e infrazione della norma rappresenta un nodo centrale della produzione artistica dell'Ottocento, caratterizzato da problemi estetici, ideologici, politici, con l'ulteriore complicazione per gli artisti che dalla norma si allontanavano, della necessità di avere un pubblico, ovvero uno sbocco commerciale per il proprio lavoro.

La formazione di un sistema di gallerie private dove tali artisti *indipendenti* potessero presentare le loro opere incominciò a delinearsi significativamente soltanto nei secondi anni Sessanta, quando Paul Durand-Ruel, appartenente a una famiglia di corniciai, aprì a Parigi quella che sarebbe diventata la galleria degli impressionisti.

Prima che si sviluppasse un mercato artistico di tal genere, l'unica occasione importante che pittori e scultori avevano di presentarsi al pubblico era costituita dalle Esposizioni accademiche, di patrocinio statale, che periodicamente si tenevano nelle più importanti città europee.

In Italia era di particolare rilievo la mostra che aveva luogo a Milano nel palazzo di Brera, ma il più importante modello internazionale di tali manifestazioni era costituito dal **Salon de l'Académie des Beaux-Arts** di Parigi.

La partecipazione al **Salon** era ovviamente considerata dagli artisti un fatto vitale, poiché da ciò potevano dipendere il successo e il prestigio sociale, o almeno la possibilità di vendere qualche opera. Salvo che nel 1848, quando tutti gli artisti furono ammessi senza esame, una giuria di accademici - costituita dagli insegnanti dei diversi atelier - decideva quali dei lavori presentati dovessero essere accettati e quali respinti. Poiché il pubblico teneva in massima considerazione il responso della giuria, le opere ammesse avevano ottime probabilità di trovare acquirenti e di procurare ai loro autori altre commissioni, cosa che non accadeva gene-

ralmente per i lavori rifiutati.

I temi più ricorrenti nell'arte da **Salon** nella prima metà dell'Ottocento erano in buona parte legati al *gran genere* della pittura mitologica, storica, d'ispirazione letteraria, al ritratto e, più limitatamente, al paesaggio.

Nel corso del secolo si sarebbe determinato un progressivo ampliarsi e diversificarsi dei soggetti, che rispecchiavano anche l'allargamento del pubblico alla clientela borghese, i cui interessi spaziavano tra un supposto decoroso buon gusto e ideali edificanti di nobiltà, eroismo e virtù.

4) Il Salon del 1863

In tale situazione un decisivo punto di svolta fu segnato dal **Salon nel 1863**, caratterizzato dal rifiuto da parte della critica di ammettere all'esposizione una quantità di opere giudicate *inaccettabili*.

Le polemiche e le proteste suscitate dal numero delle esclusioni furono però talmente forti da spingere l'imperatore in persona a prendere un provvedimento clamoroso: le opere rifiutate sarebbero state esposte in un'altra parte del palazzo dell'Industria - dove aveva luogo il Salon - in modo che il pubblico potesse giudicarle direttamente. Nacque così il **Salon des refusés**, una sorta di controesposizione, dove **Courbet**, **Manet** e i loro amici *intransigenti* potevano finalmente confrontarsi con l'arte ufficiale.

Manet espose tre quadri, tra cui quella *Colazione sull'erba* che l'imperatore stesso aveva definito *sconveniente*.

Nel dipinto, che rappresentava una donna completamente nuda sull'erba tra figure maschili vestite, **Manet** dimostrava un interesse del tutto nuovo per la luce naturale, utilizzando in modo inedito il colore e la pennellata e ottenendo gli effetti di luce e ombra con l'utilizzo di colori diversi e non con il chiaroscuro tradizionale.

Chi si dimostrava scandalizzato, evidentemente, si limitava a cogliere la scandalosità del soggetto, non intuendo che **Manet** stava sconvolgendo i riferimenti della pittura dell'epoca, aprendo orizzonti completamente nuovi.

Pochissimi furono i critici che risparmiarono osservazioni pungenti e toni derisori all'indirizzo della nuova arte, lo scrittore Zola, amico di Cézanne, espresse caute riserve, ma mostrava di intuire la portata rivoluzionaria della nuova arte.

L'Impressionismo

1) Gli esordi

Se la pittura realista costituì indubbiamente un elemento di novità e rottura rispetto alla tradizione precedente, fu, però, il movimento impressionista che bruciò decisamente i ponti col passato, spianando la strada alla ricerca artistica moderna.

La storia dell'Impressionismo comincia il **25 aprile 1874**, quando nello studio del fotografo parigino **Nadar**, per la prima volta, il pubblico poté ammirare una mostra di artisti "indipendenti", tra cui i nomi di **Monet**, **Renoir**, **Degas**, **Cézanne**, **Pissarro**, **Sisley** costituiscono le figure più eminenti del gruppo.

La definizione di "**impressionismo**" si fa risalire al commento ironico del critico Leroy a proposito di un dipinto di Monet intitolato *Impression: soleil levant*, definizione subito adottata dagli stessi artisti, quasi per sfida, anche nelle successive mostre che si tennero con scadenza pressoché annuale fino al 1886, quando il gruppo si scioglie.

E' interessante riscontrare sui giornali del tempo l'accoglienza riservata alle prime esposizioni degli impressionisti, artisti che si autodefiniscono *rivoluzionari*, che, come dice Leroy, «pigliano un pezzo di tela, colori e pennello, vi buttano qualche tratto di colore a casaccio e firmano il risultato col loro nome. E' lo stesso senso di costernazione che proveremmo se i ricoverati in manicomio raccogliessero pietre per la strada, con-

vinti di aver trovato diamanti».

Non era soltanto la tecnica pittorica a scandalizzare la critica e a provocare l'ilarità del pubblico, ma anche il genere dei soggetti, poiché da sempre si era abituati al fatto che l'artista cercasse, nell'ambito della natura, qualche angolo da dipingere che fosse *pittoresco*.

Venivano così definiti temi e soggetti che si era abituati a vedere infinite volte nei quadri; si comprende allora perché quando **Monet** dipinse la sua *Stazione Saint-Lazare a Parigi*, i critici trovarono assai impudente che egli osasse ritrarre una semplice e, appunto, poco pittoresca, stazione ferroviaria.

Ma a Monet interessava l'effetto della luce che entra attraverso la tettoia di vetro, le nuvole di vapore, le sagome confuse della locomotiva e dei vagoni.

I pittori impressionisti applicavano i loro nuovi principi non solo ai paesaggi, ma a tutti gli aspetti della vita. Così come rifiutavano un'arte ufficiale, sofisticata, *perbene*, andavano a cercare le fonti di ispirazione dove la vita scorreva con maggior immediatezza e vivacità: i caffè, pieni di fumo e di vita; gli allegri balli all'aperto, i bagni sulle rive della Senna, la gente che si riposava seduta sull'erba, coi capelli mossi dal vento.

All'improvviso tutto il mondo si offriva al pennello del pittore; dovunque l'artista scoprisse una bella combinazione di toni, un insieme interessante di forme e di colori, un gioco di luci e di ombre poteva piantare il suo cavalletto e tentare di trasferire l'impressione sulla tela.

2) Le novità degli impressionisti

Gli impressionisti non erano uniti da alcun interesse ideologico o politico e non possedevano un programma preciso; tuttavia nelle loro riunioni nei Caffè parigini si trovavano concordi su una serie di punti, che sintetizziamo brevemente:

- l'avversione per l'arte delle esposizioni ufficiali
- l'orientamento realista
- il totale disinteresse per il soggetto a favore della preferenza per il paesaggio
- il rifiuto di una pittura d'atelier, cioè da studio, basata sull'illuminazione artificiale e l'utilizzo dei modelli
- la predilezione per una pittura *en plein air*, cioè all'aria aperta, basata non più sul disegno a tratto seguito dal chiaroscuro e dal colore, bensì costituita direttamente dall'impiego del colore puro, steso con tecnica rapida e senza ritocchi.

Tutti i vecchi pregiudizi del *soggetto dignitoso*, delle *composizioni ben equilibrate*, del *disegno nitido* erano accantonati; come acutamente constata uno dei primi storici e teorici del movimento, Georges Rivière, «la scelta di un soggetto non per se stesso, ma per i suoi toni è ciò che distingue gli impressionisti dagli altri pittori».

I quadri degli impressionisti apparivano privi di soggetto, deboli di significato, poiché venivano dopo l'eccesso di soggetto e la forza di significato di tutta l'arte precedente: la mitologia, la storia, la vita contemporanea rivestita di panni antichi, la religione, gli eventi importanti, eroici e sacri dell'esistenza umana avevano sempre fornito i temi all'arte.

La quotidianità e la prosaicità impressioniste erano opposte a tutto questo; anche quando gli artisti ritraevano gli uomini e le loro vicende, questi non avevano preminenza, ma venivano associati ed equiparati agli alberi, alle nuvole, ai fiori dei campi.

Quando Renoir diceva che «un ruscello che scorre nell'erba vale quanto il sorriso della Gioconda», affermava, a nome di tutti, il trionfo di una pittura all'aperto, che favoriva la completa immersione del pittore nello spazio naturale, provocandogli un intenso coinvolgimento emotivo, quella miriade di *impressioni* che egli, appunto, si affrettava a trasferire nei suoi quadri.

Lasciamo, per un momento, la parola a **Van Gogh** che ci comunica appieno l'euforia di una tecnica pittorica nuova: «Della natura conservo una certa sequenza, una certa esattezza per quanto concerne il posto dei colori e la studio per non commettere sciocchezze, per restare ragionevole..., ma che il mio colore sia alla lettera esattamente fedele, questo conta meno per me, purché sulla mia tela appaia bello come nella vita».

E' difficile per noi moderni, per i quali la visione impressionistica è ormai uno dei fattori più importanti della nostra esperienza visiva, immaginare la perplessità, addirittura il rifiuto, suscitati da quell'intrico di macchie, tocchi, sgorbi che erano le tele dei nuovi pittori.

Fin dall'epoca barocca la pittura si era fatta via via sempre più incomprensibile per il pubblico, che aveva assistito impotente alla perdita sempre maggiore di nitidezza delle immagini, ora la tecnica sommaria e la mancanza di forme degli impressionisti parvero al pubblico e ai critici del tempo davvero una provocazione.

Dinanzi a quadri come quello di **Pissarro** *Boulevard Montmartre*, che evocava l'impressione di un boulevard parigino sotto la luce del sole, la gente scandalizzata si domandava se davvero faceva quella figura camminando, se perdeva occhi, naso, gambe, trasformandosi in macchie informi.

Ci volle tempo per far capire al pubblico che, per apprezzare un quadro impressionista, bisognava allontanarsi di qualche passo e godersi, con meraviglia, che quelle macchie enigmatiche assumevano una forma e si animavano, erano proprio la folla parigina, caotica e rumorosa, che passeggiava in una giornata di sole.

Ancora **Van Gogh** definiva così il miracolo della trasmissione visiva dal pittore allo spettatore, cioè il vero scopo dell'Impressionismo: «Quello che io faccio sembra rosso verdastro, se lo si guarda da vicino: grigio, giallastro, bianco, nero, molte sfumature neutre, molti colori che sarebbe impossibile definire. Ma quando ci si sposta un poco, questi colori non si distinguono più, si distingue allora lo spazio e come una luce vibrante. E, inoltre, anche la più infima particella di colore di cui ci si è serviti per raggelarla si mette a parlare».

Elemento fondamentale della nuova pittura è il colore puro, il colore luce: il disegno cessa di essere il principio coordinatore della composizione; la nuova tecnica pittorica si fonda sulla vibrazione cromatica e sulla scissione del tocco, rinunciando all'uso dei grigi, dei toni oca e delle terre per contrapporre sulla tela solo colori puri destinati a fondersi nel momento della percezione visiva.

Il quadro impressionista è la rappresentazione dell'istante, la dimostrazione che la realtà si forma e svanisce, costituisce un fluire, un continuo movimento.

Il pittore rende l'atto soggettivo del vedere attraverso la rappresentazione della luce e dell'aria, la scomposizione della superficie colorata in macchie e pennellate, il gioco infinito delle ombre e dei riflessi. Il risultato è un'immagine non definita da contorni nitidi e sicuri, bensì approssimativa, colta attraverso i singoli elementi di cui si compone l'esperienza.

Prima dell' Impressionismo l'arte riproduceva gli oggetti per mezzo di segni, ora li rappresentava attraverso le loro componenti, attraverso elementi della materia prima di cui sono composti.

La natura muta a ogni istante, man mano che una nuvola oscura il sole o il vento increspa un riflesso d'acqua.

Il pittore che spera di cogliere un aspetto caratteristico non ha il tempo di mescolare i colori, e tanto meno stenderli a strati su un fondo marrone come facevano i maestri antichi: deve fissarli subito sulla tela a rapidi colpi, non curandosi tanto dei particolari quanto dell'effetto d'insieme. Fu questa mancanza di rifinitura, questa tecnica sommaria che fece perdere le staffe ai critici.

Dopo il predominio della letteratura nel Seicento e Settecento e quello della musica nell'età romantica, verso la seconda metà dell' Ottocento la pittura è l'arte d'avanguardia: l'Impressionismo ha già raggiunto una sua autonomia, quando in letteratura si combatte ancora per il Naturalismo.

Non solo la pittura domina tutte le arti come la più progredita del tempo, ma anche qualitativamente le sue creazioni superano la letteratura contemporanea, soprattutto in Francia, dove pareva davvero che i grandi poeti di quegli anni fossero i nuovi pittori.

La pittura impressionista, infatti, scopre sensazioni, suscita emozioni e suggestioni che in seguito anche la poesia e la musica si sforzeranno di esprimere, adattando il proprio linguaggio alle forme pittoriche: non sarà casuale la definizione di *pittoricismo* relativa alla tendenza di riprodurre, con le parole e con i suoni, ciò che gli impressionisti avevano fatto con i colori, rendendo l'esperienza visiva della luce, dell'aria, dell'acqua che si muove, delle grandi nuvole che si rincorrono nel cielo, delle foglie che si agitano col vento.

Quello che comincia con la poesia di Baudelaire e trova poi piena espressività nella lirica successiva è l'impressione che le singole pagine siano più incisive di tutta l'opera, che la parola sia più significativa dell'intera frase, nella più rispondente corrispondenza dello stile impressionista.

3) Aspetti e fenomeni che si legarono all'Impressionismo

Un fenomeno imponente da connettere con il progresso tecnico è lo sviluppo dei centri di cultura in vere e proprie metropoli moderne: queste sono il terreno in cui l'arte nuova può radicarsi.

L'Impressionismo è l'arte urbana per eccellenza, non solo perché scopre la città e alla città riporta, dalla campagna, la pittura di paesaggio, ma soprattutto perché il pittore impressionista ritrae la mutevolezza, il ritmo nervoso e vivo della vita cittadina, unendo gli stati d'animo più sottili con il rapido avvicinarsi delle sensazioni.

Con gli impressionisti l'estetismo raggiunge il suo massimo sviluppo. L'opera d'arte, nel suo distacco dalle brutture del quotidiano, nella sua indifferenza per tutto ciò che è estraneo alla sua sfera, diventa modello di vita e si appresta a incarnare l'ideale di fine secolo.

L'estetismo dominante, che eleva a stile di vita il lussuoso, l'inutile, il superfluo, cerca proprio nell'arte, infatti, la giustificazione della vita, perché considera l'opera d'arte l'unico compenso alle delusioni, il vero scopo dell'esistere.

La vita, sublimata nelle forme dell'arte, appare più bella e attraente, ma soltanto quando si incontrano uomini e cose nella memoria, quando siamo spettatori della nostra vita, soprattutto nella creazione e nel godimento delle opere artistiche.

Consideriamo adesso quanto la fotografia e le stampe colorate giapponesi costituirono per l'Impressionismo uno stimolo importante.

La fotografia veniva usata soprattutto inizialmente per i ritratti e quindi non era più necessario che la pittura svolgesse una funzione che un ritrovato meccanico poteva svolgere in minor tempo e con ottimi risultati. Se prima dell'invenzione della fotografia quasi tutte le persone di un certo rango si facevano ritrarre, ora nessuno più si sottoponeva a ore e ore di posa; così i pittori furono costretti a esplorare nuovi ambiti inaccessibili alla fotografia.

In questa ricerca di pittura inedita gli impressionisti trassero profitto da una scoperta recente, la fotografia: all'*istantaneo fotografico* si sostituì l'*istantaneo pittorico*, una sorta di rappresentazione illusoria della natura colta dal vivo.

Nel corso del secolo i rapporti tra pittura e fotografia si intrecciarono e si complicarono sempre di più: gli impressionisti prendevano a modello la fotografia per la possibilità che offriva di *sorprendere* la realtà, per il taglio anticonvenzionale delle sue immagini e per certi effetti di *sfuocato* prodotti dalla ripresa di soggetti in movimento.

Viceversa, diversi studi fotografici si specializzarono nell'esecuzione di artefatte fotografie *pittoriche*, che si ispiravano a composizioni e generi artistici tradizionali - nature morte o scene d'interni - per offrire a un pubblico ampio e non troppo esigente, imitazioni di *quadri* a prezzi accessibili.

Per quanto concerne, invece, l'influsso delle stampe giapponesi, bisogna ricordare che nel Settecento, sotto l'influsso di stampe europee, gli artisti giapponesi avevano abbandonato i tradizionali motivi dell'arte dell'estremo Oriente per rivolgersi a scene di vita del popolo a soggetto delle loro xilografie colorate, di ardita fantasia e impeccabile precisione tecnica.

Gli intenditori giapponesi non stimavano molto questi prodotti che venivano usati come carta da imballaggio e si trovavano a basso prezzo nelle rivendite del tè quando il Giappone fu costretto, nel 1854 con la riapertura al traffico dei suoi porti, a stabilire relazioni commerciali con l'Europa e l'America.

Gli artisti della cerchia di Manet ne apprezzarono per primi la bellezza, facendone collezione e ammirando in queste stampe una tradizione libera dalle regole e dalle costrizioni accademiche.

I giapponesi si compiacevano di tutti gli aspetti inconsueti del mondo, sceglievano in assoluta libertà soggetti e pose, senza curarsi affatto che la figura umana dovesse sempre risultare la componente più importante della composizione: alberi, giardini, vulcani erano ugualmente degni di essere rappresentati.

Si venne così a creare un fiorentissimo commercio in campo artistico, diffuso da negozi specializzati come la "Porte Chinoise", aperta a Parigi nel 1862; la grande mostra parigina di stampe giapponesi tenutasi nel 1883 presso George Petit consacra l'avvenuta formazione di nuove collezioni di arte orientale grandi e piccole.

Ciò che colpiva gli artisti occidentali era lo stile grafico, il linearismo, il raffinato gusto decorativo, l'audace sintesi formale, la distribuzione dello spazio e il modo insolito di spostare dal centro il soggetto principale; in particolare nel nuovissimo campo della grafica pubblicitaria lo studio del linguaggio dell'arte orientale troverà poi la propria applicazione in chiave di reinterpretazione e non di imitazione.

Post impressionismo

L'ultima mostra impressionista aveva avuto luogo nel 1886: il nuovo linguaggio si diffuse in tutta l'Europa, applicato ora con radicalità, ora in forme di compromesso con stili e soggetti pittorici più vicini alla tradizione.

Per indicare gli artisti che avevano variamente ripreso e sviluppato i modi degli impressionisti è entrato nell'uso corrente il termine *postimpressionisti*, introdotto dal critico inglese Roger Fry nel 1910.

Nel vasto ambito di questi artisti rientrano **Cézanne**, **Van Gogh**, **Gauguin** e **Seurat**.

Pur avendo, eccetto **Van Gogh**, partecipato a mostre impressioniste essi svolsero poi la loro più matura e originale produzione in forme nettamente contrapposte all'arte di Monet e dei pittori della sua cerchia, che sembravano limitarsi a una restituzione delle apparenze dei fenomeni in termini puramente visivi.

Agli impressionisti si rimproverava di interessarsi solo di quello che potevano vedere con i loro occhi.

Un denominatore comune minimo che può mettere in relazione l'opera di **Cézanne** con quella di **Seurat** o di **Gauguin** è lo spostamento d'interesse dall'ottico al concettuale: in modi differenti ciascuno di essi guardava al di là dei fenomeni alla ricerca di regole di costruzione dell'immagine indipendente dalle apparenze naturali.

Cézanne cercava di dare forma ai valori durevoli, non accidentali, delle cose. Il fatto che ritornasse di continuo sugli stessi soggetti - il ritratto, il paesaggio, la natura morta - può ragionevolmente far pensare che al centro della sua attenzione non ci fossero quei soggetti particolari, ma piuttosto la loro *visione mentale*.

Per una strada del tutto diversa anche **Seurat** si muoveva verso un radicale antinaturalismo, verso una pittura tendenzialmente astratta, sia dal punto di vista cromatico, sia dal punto di vista compositivo.

Le incursioni in campi *altri*, i *viaggi*, leggibili anche come fughe dalla realtà del proprio tempo e spazio, divennero una fonte primaria di stimoli.

Viaggi reali - come quelli che portano **Gauguin** in luoghi non contaminati dalla cultura occidentale - e viaggi della mente verso luoghi che non esistevano ma erano segnati, per dirla con Baudelaire, da *un'aria superiore* dove purificarsi, attingere *come un liquido divino e puro il fuoco che colma, chiaro, le regioni limpide* e poter intendere *la segreta lingua dei fiori e delle cose mute* (Élévation, 1857). L'importanza di Baudelaire

per gli artisti di questa generazione, un'importanza diretta e indiretta (filtrata cioè attraverso le successive esperienze dei poeti simbolisti e parnassiani) fu decisiva e duratura.

Da Baudelaire deriva la poetica delle *corrispondenze*, raccolta e attuata da molti artisti di successive generazioni simboliste; suoi echi si avvertono ancora nelle teorie futuriste degli equivalenti: «tutto in arte - afferma Umberto Boccioni - deve essere creazione di organismi autonomi costruiti con valori plastici astratti, cioè con gli equivalenti della realtà».

Le corrispondenze tra suoni, colori, forme e sensazioni, come risultati visivi sovente oscuri, fondati non sulla rappresentazione, ma sull'allusione, sulla ricerca di sonorità e risonanze visive rispondenti a ritmi poetici, diventano la prima chiave di lettura della nuova arte degli anni Novanta, per la quale si usa il termine, estremamente ampio e comprensivo, di simbolismo.