

Introduzione

di Marco Goldin

Per dare l'idea dei vent'anni di attività di Linea d'ombra, ho scelto di pensare – per un grande richiamo al lavoro svolto in questi due decenni – a una mostra storica che potesse racchiudere i motivi più distintivi della ricerca mia personale e di Linea d'ombra quale strumento organizzativo. Una vasta esposizione dedicata alle Storie dell'impressionismo, raccontata in 140 opere (soprattutto dipinti, ma talvolta anche fotografie e incisioni a colori su legno) e sei capitoli, con un forte intento di natura didattica. Per dire in ogni caso non solo quel mezzo secolo che va dalla metà dell'Ottocento fino ai primissimi anni del Novecento, ma anche quanto la pittura in Francia aveva prodotto, con l'avvento di Ingres a inizio Ottocento, nell'ambito di un classicismo che sfocerà, certamente con minore tensione creativa, nelle prove, per lo più accademiche, degli artisti del Salon. Ma anche, con Delacroix, entro i termini di un così definito romanticismo che interesserà molti tra i pittori delle nuove generazioni, fino a Van Gogh.

Quindi mettendo in evidenza quanto preceda l'impressionismo – e lo prepari anche come senso di reazione rispetto a una nuova idea della pittura – e quanto da quell'esperienza rivoluzionaria, e dalla sua crisi negli anni ottanta, nasca e si sviluppi poi, fino a diventare pietra fondante del nuovo secolo ai suoi albori. Soprattutto con il magistero dell'ultimo Monet e dell'ultimo Cézanne, ai quali non a caso è dedicato il capitolo finale.

Ma le diverse sezioni della mostra – d'impostazione tematica sui grandi argomenti del ritratto, della figura, della natura morta e del paesaggio – non sono mondi a se stanti e indipendenti, e invece la pittura accademica viene inserita quale contrappunto nelle sezioni stesse, così da far comprendere uno degli assunti fondamentali del progetto: cioè che il linguaggio nuovo dei giovani impressionisti, e prima di loro dei pittori della scuola naturalistica di Barbizon, vivesse nel tempo stesso del Salon. Non dunque un prima e un poi, ma un'esperienza storica che si esprime in parallelo, e simultaneamente, nelle strade di Parigi e nelle campagne di Francia, lungo i suoi fiumi e le sue coste. Quel Salon al quale del resto, pur rifiutandone lo spirito di rievocazione e di conservazione, gli impressionisti ambivano a partecipare, essendo comunque il solo luogo che poteva garantire visibilità e fama.

Ma in questa sorta di grande tavola sinottica di un'epoca, non è solo la pittura di Salon a essere messa in rapporto con l'impressionismo. Entrano in gioco anche l'appena nata fotografia, soprattutto nell'ambito del paesaggio che rievoca il mare o la foresta di Fontainebleau – luoghi comuni di indagine e ancora una volta puntualmente accanto ad alcuni dipinti – e poi le celeberrime incisioni a colori su legno di Hiroshige e Hokusai, per sondare il tema dell'influenza della cultura giapponese sugli impressionisti. La mostra ha quindi anche un suo lato di stringente carattere storico, tale da collocare le figure e le opere nel contesto dell'epoca. E con tutta l'evidenza possibile non è solo una sequenza di opere pur bellissime e di capolavori, ma giunge al termine di tanti anni di analisi proprio alla pittura francese del XIX secolo da me dedicati.

L'esposizione, come detto, è suddivisa in sei sezioni, che consentono al visitatore di percorrere un cammino tra capolavori che hanno segnato una delle maggiori rivoluzioni nella storia dell'arte di tutti i tempi. Facendo ricorso a prestiti provenienti da alcuni tra i principali musei del mondo, ma anche da collezioni private che aprono le loro porte. Rendendo quindi la mostra, ulteriormente, un'occasione unica di approfondimento e di scoperta di una bellezza sconosciuta.

Sezioni 1 e 2

Lo sguardo e il silenzio

Percorso del ritratto da Ingres a Degas a Gauguin

Scrivendo Ingres: «Voglio però che si sappia che ormai da tempo le mie opere riconoscono solo la disciplina degli antichi, dei grandi maestri del secolo di gloriosa memoria in cui Raffaello fissò i confini eterni e indiscutibili del sublime in arte.» Il riferimento all'antico, e in modo particolare a Raffaello, è costante nell'opera di Ingres, ed è per questo motivo che in mostra si vede, quale segno distintivo, una copia proprio dell'autoritratto di Raffaello conservato agli Uffizi. Per il senso di una devozione, ancor più che un omaggio. Arte fondata sul bello eterno, quella del pittore francese, ma ricercando il segreto del bello nel vero.

Per tale circostanza la presenza di Ingres, al principio dell'esposizione e di questa sezione in modo particolare, trova il suo centro piuttosto che nelle opere più sfarzose della maturità, nell'evidenza quasi dialettale dei volti da lui dipinti nel primo decennio dell'Ottocento, in un'età di poco superiore ai vent'anni. «È all'anima che gli antichi volevano parlare», e questo introduce l'idea che la sua ritrattistica giovanile indichi subito uno spartiacque tra il ritratto celebrativo e un ritratto invece di molto maggiore approfondimento psicologico. Immagini di amici d'infanzia a Montauban, come Belvèze-Foulon, realizzate poco prima della partenza per il suo inaugurale viaggio in Italia. O come quella di un ragazzo con l'orecchino, a rappresentare, entrambi, il piacere per la giovinezza trascorsa nelle strade della sua città nel

sud ovest della Francia.

Sono quadri come questi, posti quale incipit a capo di tutto il percorso, che mostrano quell'attitudine a un realismo anche silenzioso e segreto che sarà importante per pittori come Courbet e poi Manet, Degas, Renoir, tutti intenti a dipingere la verità e l'assoluto di un volto colmo d'anima. Se infatti Delacroix – al centro di un'altissima considerazione di molti tra gli impressionisti e poi in modo speciale di Van Gogh – introduce un lacerante colore nuovo nella pittura francese della prima parte del XIX secolo, Ingres nei suoi esiti giovanili sembra spezzare il giogo della celebrazione, a favore della realtà che sfuma in poesia di forte impatto psicologico.

Degas lo incontra per la prima volta nel 1855, sentendosi raccomandare di approfondire il disegno, cosa che accade in tanti fogli meravigliosi. Ma poi quell'intimità tra pittore e volto del ritratto, si genera in una corrente silenziosa, lungamente protratta, che alla base ha sempre la devozione nei confronti della realtà. Naturalmente in Courbet, che officia i suoi riti per dipingere gli aspetti più evidenti della sua epoca, e a seguire Manet con la sua ambizione di raccontare l'uomo e la sua verità, anticipando la sublime trascrizione psicologica proprio di Degas, come ben si vede in tanti dei quadri in mostra. Realtà e verità sembrano dunque essere i due termini entro i quali fluttua e si muove la ricerca di rappresentazione nuova dei volti, che appartengono insieme alla fragilità e alla distensione eterna della vita. Immettendo gli sguardi nel proprio tempo – così come fa anche Renoir con alcune figure che vanno dai clown alle bambine appartenenti all'alta società parigina –, tutti questi pittori segnano il destino moderno della pittura. Che tanto contrasta con l'opera dei contemporanei pittori accademici, come ben si vede nelle tele affiancate proprio di Renoir e Puvis de Chavannes.

Prima che tutto sia terremotato dall'ingresso sulla scena di Van Gogh e Gauguin, i quali puntando ogni loro fiche sulla resa antinaturalistica del reale, segnano uno scarto ulteriore, e ormai proto novecentesco, nella pittura. L'aspetto della verosimiglianza viene messo in secondo piano, a favore di una interpretazione del volto che sia piuttosto simbolo di qualcosa, e prima di tutto del trasporto interiore dell'artista. È in questo senso assai significativo che Gauguin, lasciando Tahiti per la prima volta all'inizio di giugno del 1893, non affidi il suo canto di congedo a un paesaggio, quanto piuttosto allo sguardo di Tehamana, che in sé racchiude il senso della nostalgia per una terra e per una cultura.

Figure sotto il cielo

Da Millet a Renoir

«Quanto alle mucche nel quadro, sarebbe puerile dire, dopo tutto, che esse sembrano giocattoli della Germania e che queste signorine devono averle portate con sé in tasca. Perché diavolo mai,

monsieur Courbet, ha fatto queste mucche? Sono lì per attirare lo sguardo, un finto neo, una mosca come avrebbero detto le nostre nonne?»: fu questa una delle tante critiche, piuttosto feroci, sul quadro *Le ragazze del villaggio*, presente in questa sezione ed esposto al Salon del 1852. Non deve sembrare strano se, a metà del secolo, si faceva dell'ironia su un'opera come questa, che anticipava in modo significativo quanto i giovani impressionisti avrebbero iniziato a realizzare oltre un decennio dopo. Era palese la difficoltà della critica ufficiale nel recepire l'inserimento delle figure della quotidianità in una natura reale, abituata com'era a considerare soltanto gli esiti del paesaggio storico. Anzi, la creazione di un importante premio proprio al paesaggio storico dedicato, aveva, dal secondo decennio del secolo, dato ampia rilevanza al genere. Che si esprimeva nella ricostruzione di una natura esemplata sulle vestigia greche e romane e che aveva il mito dell'Italia rinascimentale come ulteriore modello. Sul palcoscenico di questa natura si mostravano le storie legate alle sacre scritture, al mito o alla leggenda. Dunque, nulla che avesse a che fare con la vita reale.

Quando dunque, al Salon del 1852, Courbet presenta questo dipinto, si attua una vera e propria rivoluzione, nel realizzare una scena di vita vera, ambientata nella regione della Franca Contea natale. Non è un caso che la sezione ponga vicine ai quadri "nuovi" anche alcune opere che ci fanno comprendere come gli anni sessanta dell'Ottocento fossero ancora un decennio in cui persisteva una stretta convivenza degli stili. Per cui alle figure ambientate dei pittori del naturalismo di Barbizon – da Troyon, a Millet, a Corot – si affiancavano quelle dei pittori del Salon, a cominciare dal suo divo, Bouguereau, ma anche quelle dei primi impressionisti, per dire già delle bellissime spiagge normanne di Boudin, tutte sparse, nella luce del temporale imminente o del tramonto avvenente, di figure soprattutto femminili sulla riva del mare.

Se consideriamo le scene di genere di gran moda all'epoca, come qui quelle di Legros e Luminais, e confrontiamo, quella di Luminais, con quella praticamente contemporanea di Millet, sentiamo l'enorme distanza che intercorre tra un realismo di maniera che ambienta le figure "alla Courbet" ma senza pathos, e invece una pittura densa di un senso di pietà che colloca le figure nella dimensione del lavoro e della sofferenza. Quella dimensione che tanto interesserà Van Gogh, come ci mostreranno già i suoi primi disegni tra l'autunno del 1880 e la primavera del 1881. Confronto che ancor più si amplia se valutiamo le due tele di Bouguereau a Boudin al principio degli anni sessanta, quando il primo insiste imperterrita a immaginare una natura inventata collocandovi le figure dell'antichità, mentre il secondo apre alla vera vita moderna. Con la registrazione degli effetti dell'aria e della luce attorno alle figure richiamate sulle spiagge di Normandia dai primi effetti del turismo. Con la linea ferroviaria che finalmente collega Parigi a Le Havre e Honfleur, con la costruzione delle case di vacanza per i parigini ricchi, con l'apertura di alberghi e casinò a ridosso delle spiagge. È quella che venne appunto definita la vie moderne, che apre definitivamente la strada alle opere che seguiranno di Pissarro, Renoir, Monet.

Tutti loro impegnati a rendere l'esperienza intima della vita all'aria aperta, soprattutto nella dimensione del giardino, come Monet ci mostra in modo meraviglioso nel suo capolavoro del 1873, *La casa dell'artista ad Argenteuil*. La pittura che inserisce le figure nell'aria libera, trova un

suo punto di perfezione proprio negli anni di Monet ad Argenteuil, che segnano il decennio vero e cruciale per l'impressionismo, prima della sua crisi che interverrà allo scavalcamento di quel decennio medesimo. La brevità dello spazio, il senso magico dell'hortus conclusus di Monet, si sposteranno poi verso quella bruciatura del paesaggio nel quale Van Gogh inserirà le sue figure sotto un cielo tempestato del bianco delle nuvole scosse dal mistral. Una condizione esistenziale fortemente diversa, che mostra come sia prossimo l'ingresso nel XX secolo. Ed è per questo, per capire come il tempo sia passato, che accanto a quelle figure vestite di bianco accanto ai cipressi di Van Gogh, stanno collocate le figure vestite di bianco accanto ad alberi della classicità italiana, dipinte da Caruelle d'Aligny, in realtà nemmeno un trentennio prima. Anche se un mondo intero sembra trascorso tra le due immagini, poste l'una a fianco dell'altra.

Sezioni 3 e 4

La posa delle cose

Da Manet a Cézanne

Anche se non così centrale nella produzione dei pittori impressionisti rispetto ai paesaggi, ai ritratti e alle figure en plein air, pur tuttavia la natura morta ha una sua rilevanza nella genesi di un linguaggio moderno in pittura. A essa si sono dedicati un po' tutti loro, anche se numericamente il raffronto con i restanti temi è assai scarso. Per esempio, sui circa duemila quadri realizzati da Monet nel corso della sua vita, solo una sessantina sono nature morte. In questa sorta di classifica, due autori si distanziano dagli altri, avendo posto la natura morta al centro o quasi del loro agire. Certamente così Fantin-Latour e ovviamente il più grande di tutti, Paul Cézanne, il quale pur lavorando moltissimo sia sui paesaggi che sulle figure – nessun artista impressionista ha avuto un tale equilibrio nel trattare i tre generi –, ha eletto la natura morta a campo nel quale strutturare le sue meravigliose esercitazioni formali.

Il XVII secolo sembra essere, tra Spagna e Paesi Bassi, il tempo al quale inizialmente soprattutto Manet e Fantin-Latour guardano con maggiore insistenza. Manet dapprincipio rielaborando l'idea delle bodegones spagnole, con un richiamo speciale a Zurbarán. Anche se la sontuosità dei neri nella splendida Natura morta con chitarra e cappello spagnolo richiama con tanta chiarezza l'esempio dell'amatissimo Velázquez, così come accade nella rappresentazione delle figure dello stesso decennio. La natura morta offre un senso insistito di realtà, ma anche la sua trasposizione in un mondo che talvolta si fa idealizzato. E realtà e idealità sono i due termini entro i quali si sviluppa, fin da quel tempo, la riflessione critica sui primi pittori della modernità. Quella modernità che tocca molto meno la figura di Fantin-Latour, colui che, dal punto di vista numerico e del successo del tema, ha eletto la natura morta a vero e proprio sigillo. Il riferimento alla tradizione olandese seicentesca è evidente e forse per questo motivo i suoi fiori e la sua frutta furono più

apprezzati sul mercato inglese e assai meno al Salon. Ma soprattutto nelle sue nature morte degli anni sessanta, è interessante quel tempo lungo di osservazione che si organizza tra l'esigenza realistica e un'idea sospesa, silenziosa e quasi sentimentale dello spazio.

Ma il grande riferimento francese nell'ambito della natura morta, Chardin, nel secolo che precede l'impressionismo, non poteva mancare di far sentire i suoi effetti. Ed è dunque a Chardin che si avvicinano le nature morte più tarde di Manet, così come talune nature morte del principio della sua attività di Monet, nell'ambito del realismo. Ma sia in Manet che in Monet, e poi in Van Gogh, emerge in modo chiaro l'influenza della cultura giapponese, con quell'idea di sospensione, di linearità, di grazia sottile che deriva dalle bellissime immagini, a quel punto ben note in Occidente, di Hiroshige e Hokusai soprattutto. Del resto, molti tra i pittori impressionisti, come si sa, erano collezionisti proprio delle stampe giapponesi. Ma è ovvio come sia stato Cézanne a elevare a perfezione il tema della natura morta ottocentesca. «Con una mela voglio sorprendere Parigi», aveva dichiarato, e in effetti le sue nature morte, soprattutto quelle della maturità come quella adesso esposta in questa sezione, eludono qualsiasi tentativo di interpretazione moralistica, allegorica o simbolica. Non si tratta di immagini tratte dalla vita quotidiana, anche se da essa emergono gli oggetti, ma quegli oggetti sono spinte di pura contemplazione. Si comprende l'enorme differenza che passa tra questi quadri di Cézanne e la tradizione della natura morta proprio seicentesca che presentava lo sfarzo delle cose. Qui, adesso, tutto è ricerca e studio della collocazione degli oggetti nello spazio, essi stessi parte di quella struttura fondamentale in cui lo spazio si incardina. È da qui che nasce un senso quasi metafisico, in una dimensione giottesca dell'immagine. Poche altre cose come le nature morte tarde di Cézanne sanciscono l'allontanamento più totale dall'impressionismo, e l'ingresso prepotente dentro il XX secolo.

Un nuovo desiderio di natura

Da Corot a Van Gogh

Quando Camille Corot dipinge, già nel 1825, vicino alla casa di famiglia a Ville d'Avray, a ovest di Parigi, un paesaggio con una stradina tutta sparsa di luci che l'attraversano, si capisce che la pittura francese del XIX secolo – assediata invece dai paesaggi storici, ingolfati di presenze religiose e mitologiche – potrà cambiare. Ci vorrà ancora del tempo, e i passi saranno prudenti e talvolta timorosi, ma il cambiamento è partito. Sulla scia di pittori inglesi ben conosciuti dalla cultura francese, e tra l'altro ben presenti anche nei Salon della capitale, da Bonington fino al decisamente più importante Constable. Si tratta di una delle più grandi rivoluzioni che l'intera storia dell'arte ricordi, viaggiando essa di pari passo con quella dell'inserimento delle figure appartenenti alla vita reale nella luce chiara di una natura non inventata.

La sezione ripercorre quindi gli esiti di questa fascinazione irresistibile per una natura ammantata

di luci e percorsa dal brivido della verità. Dapprima furono i pittori della scuola del naturalismo di Barbizon, Corot in testa, a sposare questa causa nuova. La causa di una natura che mostrava di poter finalmente uscire dalle secche dell'accademismo. E assieme ai barbizonniers, il campione della pittura di realtà, colui che aveva fatto diventare il paesaggio qualcosa di epico, nella dimensione eroica dello spazio, visto in una sua drammaticità, quasi sempre in assenza di presenze umane. Il suo nome, Gustave Courbet. Ed evitava le lisciature della precedente pittura a favore di una deliberata crudezza, che associava così il linguaggio e la tecnica al sentimento. Come aveva detto Goethe nella sua Teoria dei colori, estrarre dallo stesso ambito della descrizione la parola per dire quel mondo. Così ha fatto Courbet.

Ed è proprio parlando di lui, che sembra giusto, arrivati a questo punto, evocare il rapporto che la mostra istituisce con l'arte giapponese soprattutto di Hokusai e Hiroshige. E che troverà successivamente, con Monet e Manet, con Pissarro e Van Gogh solo a titolo di esempio, consonanze ampie e motivate, come diversi accostamenti tra stampe e dipinti mettono in evidenza. La riapertura delle frontiere commerciali giapponesi, a metà del secolo, pone in contatto l'impero con il resto del mondo. E non soltanto ovviamente da quel punto di vista, ma anche negli aspetti della politica e della cultura. Le Esposizioni universali parigine del 1867 e del 1878, serviranno quali fondamentali veicoli di conoscenza proprio della cultura giapponese, tanto che vengono commissionati, agli artisti nipponici delle generazioni successive a quelle dei maestri storici, interi volumi illustrati per esprimere la bellezza dei luoghi e delle abitudini. Nasce così un vasto interesse per quelle immagini, che era stato del resto anticipato da alcuni collezionisti che erano già entrati in possesso di stampe dei principali esponenti del cosiddetto "mondo fluttuante" giapponese. E anche alcuni tra i maggiori pittori del secondo Ottocento, da Monet a Van Gogh, diventeranno essi stessi collezionisti di quei fogli.

Il rapporto tra l'Onda di Hokusai e l'Onda di Courbet – assieme probabilmente a quello tra le fioriture di Hiroshige e quelle di Vincent van Gogh – è quello più celebre. E su questo la mostra si sofferma nella prima stanza della sezione. Courbet era fra l'altro amico di alcuni artisti e critici interessati al giapponismo dilagante in Francia, e soprattutto amico di Champfleury, che possedeva una notevole collezione di stampe di Hokusai, tra le quali naturalmente l'Onda. Ma anche Hiroshige lavorò sullo stesso tema, anche se in modo diverso, meno fisico e più aggraziato. Così come sul tema dell'onda si espresse con fotografie assai celebri, che divennero subito popolarissime negli stessi anni di metà secolo, il maggior fotografo francese di paesaggio del XIX secolo, Gustave Le Gray. Le cui immagini restano un riferimento fondamentale soprattutto per la resa operata da Claude Monet di una nuova idea di spazio in pittura.

E poi nella sezione tutto si sviluppa secondo una linea che abbraccia il dogma del plein air, che si esprime già meravigliosamente con Boudin in Normandia, sempre negli anni cinquanta, tra le spiagge di Trouville e i boschi attorno alla Ferme Saint-Siméon. E che poi prosegue con le prove determinanti per l'impressionismo soprattutto di Monet, Sisley e Pissarro nel decennio dei settanta, con la tangenza dell'opera di Cézanne, ampiamente già strutturata sulla costruzione attraverso il colore, piuttosto che sulla sua frammentazione. Prima che giungano Seurat e Van

Gogh a ritracciare il senso del paesaggio, l'uno in termini di quasi geometria del colore e l'altro nella scelta obbligata di dipingere non soltanto la natura, ma ancor di più il gong straziante della natura nel cuore e nell'anima.

Sezioni 5 e 6

L'impressionismo in pericolo

Monet e la crisi del plein-air

Scriva Monet, nel 1882 e poi nel 1883, due cose che sono significative per un nuovo, e diverso, suo modo di procedere nell'ambito della pittura. Modo di procedere che segnerà la fine dell'impressionismo per come avevamo imparato a conoscerlo. Di ritorno a Pourville, in Normandia, da Parigi, dove era stato per l'inaugurazione della settimana, e penultima, mostra impressionista, il 14 marzo 1882 scrive ad Alice, che diventerà la sua seconda moglie: «È a letto che butto giù queste poche righe. Ieri ho avuto una febbre violenta, che attribuisco a un eccesso di lavoro e di grandi camminate, ma spero che uno o due giorni di riposo possano rimettermi in sesto.» Più o meno un anno dopo, mentre è intento a lavorare in una zona non distante lungo le scogliere normanne, l'area celebre di Etretat, scrive nuovamente ad Alice: «Porterò molta documentazione a casa, per fare grandi cose.»

In queste due lettere si scopre un elemento fondamentale, e fondante, circa la nuova modalità sperimentata da Monet per esprimere, come sempre, la verità delle cose. Egli parla di camminare nella natura, tenendo dunque fede al dogma assoluto del lavorare sur le motif, ma anche di portare «molta documentazione a casa», come se le sedute en plein air non fossero più sufficienti a esaurire il senso finale della pittura. È in questa doppia vista, che il pittore condurrà avanti fino al tempo conclusivo delle ninfee nel giardino di Giverny, che si lascia cogliere la fine di quanto aveva fondato l'impressionismo: la religione del plein air.

C'è un concetto centrale che abita la pittura di Monet a partire con certezza dalla serie con i Disgeli che prende il via all'inizio del 1880, a seguito dello sghiacciamento della Senna dopo un improvviso rialzo della temperatura, al principio di gennaio di quell'anno. Se negli anni capitali dell'impressionismo era stata l'istantaneità il termine di paragone per rappresentare la verità dell'immagine, e dunque la verità dell'impressione, dagli anni ottanta in avanti la verità si lascia cogliere, e soprattutto sviluppare anche sotto altre forme, non più soltanto nella presa di contatto con il reale, ma nel suo successivo approfondimento nell'atelier. La fine del plein air totale, e cioè la necessità di portare a compimento un quadro nelle sedute all'aria aperta, lascia il passo anche al lavoro su una sequenza di immagini, ciò che anticipa già adesso l'idea della serie, che occuperà in modo forte l'ultimo decennio del secolo.

La visione, sembra dire Monet, non si può esaurire in una sola di quelle immagini, ma ha bisogno della sua distensione nelle diverse condizioni di luce e nelle diverse ore del giorno, se non nelle diverse stagioni, come accadrà con la prima delle tre serie celebri, quella dedicata ai covoni tra la seconda parte del 1890 e la prima parte del 1891. Dalla registrazione visiva istantanea, si passa alla dimensione infinita del tempo. È chiaro come si tratti di una variazione epocale nel flusso meraviglioso della pittura di Monet.

Tutto questo, dopo i disgeli sulla Senna a Vétheuil, trova un suo punto di prima e fondamentale perfezione nella campagna di pittura in Normandia, tra 1881 e soprattutto, meravigliosa quella, 1882. Per tale motivo la mostra fa ampie soste su questo tempo, durante il quale Monet dà il via a un numero di tele che definisce «insensato» e che poi riporta nello studio di Poissy per essere concluse. Tele che spesso vengono cancellate se non distrutte, offrendo così il senso del passo ormai pienamente compiuto per allontanarsi dalla religione dell'attimo, che aveva scandito la fine degli anni sessanta e soprattutto gli anni settanta. Nascono anche quadri, come il celebre Scogliere a Etretat del 1885, nei quali addirittura si assiste a una sorta di geometrizzazione dell'immagine, che ulteriormente segnala questo approfondimento, e quasi ridefinizione, dell'immagine compiuta nello studio, che in quell'anno è da poco diventato quello di Giverny.

Ma è negli anni novanta che avviene lo scatto definitivo, quando, per usare le parole di un critico amico di Monet, Gustave Geffroy, il pittore si dà «la possibilità di riassumere la poesia dell'universo in uno spazio ristretto.» Siano le serie tra covoni, pioppi e cattedrali, sia la seconda, e quasi astratta, campagna di pittura in Normandia, siano i primi ponti giapponesi e le prime ninfee. Il lavoro sulle serie comporta una registrazione iniziale più lenta e una limitazione degli spostamenti, quindi non c'è più quella varietà legata ai luoghi visitati. Monet deve entrare sempre più nello spirito dei luoghi, e soltanto dopo averne catturato lo spirito, anche in seguito a settimane di sola osservazione e di nessuna pittura, poter cominciare a dipingere. Nel 1897 i quadri della seconda campagna di pittura in Normandia diventano appunto quasi astratti, nella dimensione di un tempo avvolgente e ritornante.

Come cambia un mondo

Gli anni estremi di Monet e Cézanne

Nel primo decennio del XX secolo, mentre era intento al suo poema così variato delle ninfee, Claude Monet rese tra le altre questa dichiarazione: «Quelli che dissertano sulla mia pittura, concludono che sono giunto all'ultimo grado di astrazione e di immaginazione legato al reale. Sarei più lieto se volessero riconoscervi il dono, l'abbandono totale di me stesso.» È lo sprofondamento sempre più accentuato, e quasi cieco, dentro la materia del colore, per colui che era partito dalla

registrazione del dato di natura. Mentre Cézanne, soprattutto nell'ultimo decennio della sua vita, dà luogo alla costruzione quasi eroica delle forme, siano esse natura morta, volti e figure o paesaggio. Forme che non sono esteriorità ma il suo interno più recondito, per recuperare i gangli della formazione della realtà, le loro leggi eterne.

Monet e Cézanne sono i pittori che, più di altri tra gli impressionisti di partenza che parteciparono alla prima esposizione del 1874 da Nadar, conducono la pittura lontano. La offrono come un emblema al XX secolo e a coloro che verranno. Cézanne vivendo solo pochi anni dentro il nuovo secolo, Monet coprendo intero tutto il suo primo quarto, cosa che si ricorda poche volte quando lo si etichetta unicamente come impressionista. Perché se Cézanne, come ben noto, sta alla base del cubismo, Monet ha acceso con dolce forza e straziata veemenza la grande stagione dell'arte astratta americana a metà Novecento, da Pollock a Rothko. Per questo motivo, quindi, questi due pittori chiudono il lungo percorso che era partito da Ingres un secolo prima. Perché con loro l'impressionismo è diventato cosa del tutto diversa dalla sua origine, avendo abbracciato fino in fondo le ragioni estetiche, filosofiche e di linguaggio del nuovo secolo. Ancor prima delle avanguardie.

Entrambi intervengono sul senso della prospettiva tradizionale. Monet transitando da piani prospettici ancora bene individuati nelle prime ninfee a una rappresentazione che è insieme quella della superficie dell'acqua e della sua profondità. In uno spazio in cui, mano a mano, serie dopo serie, il grado di astrazione pare accrescersi, per scoprire il pertugio che assorbe colui che dipinge dentro l'eternità. Ma anche colui che osserva. Un'eternità insieme piena e vuota di realtà. È il viaggio nell'anima della natura, ma anche il solo viaggio nell'anima, nella propria anima. L'unione definitiva tra natura e coscienza. Ma anche Cézanne, dal canto suo, rinuncia alla prospettiva tradizionale a favore di un equilibrio instabile sul piano piatto di una superficie che si innalza e ci viene incontro. Così specialmente nelle nature morte e nei paesaggi, perché, come dichiarò a Emile Bernard, la pittura è «tutt'altra cosa dalla realtà.»

Per entrambi questi pittori, gli ultimi quadri realizzati nel corso della vita costituiscono una fonte inesauribile di grandi emozioni e di profondissime commozioni. Se Cézanne, pensando ai ritratti ultimi del giardiniere Vallier, poteva dire: «Vivo nella città della mia infanzia ed è nello sguardo delle persone della mia stessa età che io rivedo il mio passato», allo stesso modo Monet guardava lo stagno delle ninfee e si rifaceva agli anni della giovinezza. Per questo motivo, prima di ritirarsi nell'atelier per completare i quadri, sempre faceva pittura di plein air nel giardino, piantando il cavalletto sulla riva o sul ponte giapponese sotto i glicini, o ancora navigando immobile su un suo esilissimo bateau atelier. Tutto cambiava perché tutto rimanesse uguale a se stesso, nella profondità dell'anima.

E alla fine ci sono solo alberi. Alberi di Cézanne e alberi di Monet. Alla fine della mostra. Su un'unica parete, due quadri. Il primo dipinto in Provenza a Château Noir e il secondo nel giardino di Giverny. Negli alberi di Cézanne non c'è più trama, più racconto, nulla di più se non l'atto del vedere e la sua trasformazione in nucleo della realtà. Il tornare a quel punto interno e invisibile che costituisce l'architettura stessa del mondo naturale. Cogliere insieme struttura e profondità,

riconnettendosi al tempo primo del mondo. Una voce fonda di ancestralità, che è un salto dentro la visione e la sua essenza. Per questo nelle sue ultime lettere al figlio Paul, nell'ottobre del 1906, Cézanne parla di "sensazione" e non di "percezione". La sensazione è una percezione rafforzata da un aspetto psicologico ed emotivo. Una visione con sentimento.

Gli alberi di Monet attuano certamente una delle visioni più radicali ed estreme da lui operate nello scorcio finale della vita, prima delle Grandi decorazioni. Il pittore non accetta più la visione convenzionale, ma ricerca la prospettiva dell'anima. Tutto si schiaccia contro i suoi occhi e la materia di quei rami, e di quell'acqua che sale dallo stagno in riflessi, è poltiglia alata, materia che occupa tutto lo spazio. Il vuoto è dentro la materia e la materia è pieno e vuoto insieme, in una stordente profondità di superficie, come aveva fatto per vie diverse lo stesso Cézanne.

Annullando l'idea del luogo, e dipingendo invece tutto il tempo dentro lo spazio, Cézanne e Monet aprono con la loro arte fenomenale al XX secolo. Per questo stanno, insieme, sulla parete conclusiva di questa mostra. E in questi loro alberi lo sguardo e l'anima possono infine perdersi. Il percorso è compiuto, la pittura è diventata un'altra cosa da quella che avevamo conosciuto in principio. Per il senso di un'avventura che non può lasciarci indifferenti. Nel segno dell'amore e della meraviglia.