

Lo Specchio

Se c'è un oggetto con il quale il rapporto è per definizione conflittuale, questo è certamente l'amato-odiato specchio, testimone indifferente e confessore segreto, "doppio" di noi stessi eppure anche dotato di una sua presenza misteriosamente autonoma e inquietante, davanti alla quale ci sentiamo "nudi" e disarmati.

Il florilegio dei significati allegorici e dei rimandi letterali legati allo specchio è praticamente infinito, e anzi occupa uno spazio bibliografico e antropologico preciso.

Nei contesti figurativi che esprimono un significato simbolico, in generale, lo specchio è l'attributo caratteristico di due vizi capitali, la lussuria e, soprattutto, la superbia.

- Per questa valenza morale, **lo specchio è visto con forte sospetto, come un oggetto essenzialmente negativo.** Prendere in mano uno specchio, osservare il proprio viso, è considerato un atto sconveniente, carico di lasciva, degno di una "donna perduta". Dall'età del gotico a tutto il rinascimento si guardano allo specchio famose peccatrici e personificazioni di vizi capitali, depravazioni dei sensi che conducono all'inferno, ma l'effetto prodotto dagli artisti è spesso tutt'altro che repellente: anzi, in moltissimi casi, le fanciulle nude o discinte che si ammirano compaciute nello specchio inducono pensieri e sospiri scopertamente erotici

- Nel corso del Rinascimento, e ancor più nell'età barocca, si cercheranno tutti gli espedienti possibili per moltiplicare attraverso i riflessi l'immagine di ragazze intente a farsi belle: limpide acque, metalli rilucenti, scudi lustrati, vetri e così via. Peccatrici incallite o fanciulle in fiore, lo specchio diventa un'arma "professionale", un compagno potente, il corredo indispensabile per la bellezza. In effetti, nella medesima congiuntura culturale e religiosa, lo stesso specchio può assumere significati addirittura opposti, diventando oggetto caratteristico di alcune virtù e strumento positivo di attività o di conoscenza.

- Lo specchio è collocato in mano all'allegoria della Superbia (immaginata come una splendida donna che tiene con l'altra mano un pavone), ma è anche compagno della Scienza, strumento magico della Prospettiva, e indispensabile attributo della virtù cardinale cristiana della Prudenza.
- Non deve quindi stupire se un pittore un po' nevrotico come il tedesco **Hans Baldung Grien**, appassionato cultore di simboli e allegorie, ha utilizzato lo specchio rotondo in contesti addirittura opposti, come emblema nobilissimo della Prudenza o come mezzo con il quale l'orrida apparizione della Morte rivela la caducità della Bellezza.
Nel secondo Cinquecento italiano il tema dello specchio resta legato alla seduzione.



Prudenza

Hans
Baldung
Grien,



Baldung Grien - La
morte e la fanciulla -
1510

- Più popolari e diffusi sono i dipinti che, sotto un labile pretesto mitologico, offrono agli occhi dei collezionisti e dei visitatori le generose forme di fanciulle nude. La Venere allo specchio è uno dei più fortunati remakes seicenteschi di un grande successo del passato.



G. Bellini -
Ritratto di
giovane
donna allo
specchio -
1515

Tiziano - Venere con uno specchio

- Partendo dal raffinato e pacato precedente di Giovanni Bellini, Tiziano aveva accentuato gli effetti sensuali, avvolgenti, sostanzialmente erotici della ragazza seminuda che si guarda allo specchio. Un dettaglio è rivelatore: nel dipinto di Giovanni Bellini viene riflessa la parte posteriore della, Tiziano invece fa ruotare la figura in modo che l'immagine nello specchio dardeggi uno sguardo carico verso di noi.



Tiziano - Toilette

- L'espedito viene ripreso, con risultati altrettanto esplosivi, da Rubens a Velàzquez.

_ Il travolgente maestro fiammingo rende ancora più penetrante il doppio sguardo della bella, ardente e vivo in mezzo a generose ondate di capelli biondi e a sbuffi di carni rosate.

Rubens - Venere allo specchio - 1613

- Velázquez sceglie il tema della Venere allo specchio per il suo unico quadro di nudo femminile: la rotazione della figura è ora completa, e noi vediamo la ragazza di schiena, mentre il volto stranamente serio e assorto viene riflesso nello specchio, un po' appannato, sorretto dall'amorino. La sfocatura dei contorni, il senso di indeterminatezza, la sospesa atmosfera psicologica, un'indefinibile eppure avvertibile malinconia conferiscono all'immagine uno strano e conturbante fascino, rapinosa miscela di turbamento e di passione. Nella Spagna barocca lo specchio è molto più spesso utilizzato come mezzo per "guardarsi dentro", vedere la vera immagine della propria anima e del destino che ci attende, superando le illusioni dell'esteriorità e della mera, fuggevole apparenza. I pittori barocchi hanno aggiunto simboli inequivocabili: il teschio, la candela che si consuma, i petali di fiori appassiti, la voluta di fumo di una brace che si sta spegnendo.

Diego Velazquez - Venere e Cupido - 1648

- Con lo sviluppo dell'ottica, il miglioramento delle vetrerie, la fiducia nel progresso scientifico e il parallelo declino delle allegorie morali, il Settecento toglie finalmente allo specchio le implicazioni negative. Nella pittura settecentesca a sfondo erotica i maneggi delle ragazze che fanno toilette davanti allo specchio vengono osservati con pruriginoso voyerismo.

- Bisogna aspettare l'inizio dell'Ottocento per ritrovare un atteggiamento sereno e domestico nei confronti dello specchio. Si chiude l'epoca delle Veneri e delle Maddalene, del dualismo tra vizio e virtù, dello specchio come confine tra mondi opposti. Lo specchio torna finalmente a essere un semplice arredo della casa, indispensabile per la cura personale e per questo opportunamente collocato in luoghi riservati.

- Caratteristica dei Paesi dell'area germanica e nordeuropea è lo stile Biedermeier, basato sul recupero dei banali e quotidiani piaceri della casa. Non c'è bisogno di cercare significati reconditi o pretesti mitologici per le serene immagini di ragazze del Nord che compiono con studiata lentezza le operazioni di maquillage, della pettinatura. Svuotata dai vecchi significati allegorici, la scena della ragazza allo specchio si riempie ora di una nuova intensità intimista e psicologica. L'arte francese dell'Ottocento non tarda a impadronirsi di questo filone, trasformandolo in un soggetto di grande successo.

Christoffer Wilhelm Eckersberg - Donna in piedi di fronte a uno specchio
- 1841



Gustave Courbet - Ritratto di Jo - 1866



- Gli impressionisti hanno una nota predilezione per i riflessi della luce e del colore. Il gruppo che si forma intorno a Renoir, Monet, Pissarro e Manet ha un atteggiamento disinibito nei confronti della femminilità e della sensualità. E' dunque comprensibile l'importanza dello specchio nell'arte degli impressionisti, un oggetto che in qualche caso assume un valore persino provocatorio.

- Manet - Nana - 1877

Uno dei più celebri quadri di Manet ritrae Henriette Hauser, abitualmente chiamata Nanà, un'attricetta ammirata soprattutto per la piccante bellezza e i facili costumi. E' qui raffigurata in sottoveste mentre si sta incipriando.

Il quadro di Manet trova un delicato precedente in una tela di Berthe Morisot, realizzata appena un anno prima. La Morisot, cognata di Manet, è comunque un'artista dotata di una personale e lirica autonomia poetica, interprete "dall'interno" del mondo dei sentimenti femminili, dove spesso sono i dettagli, le piccole cose ad aprire spiragli sull'anima. Sostenuta da un talento raffinato e dalla grande capacità di controllare gli accordi dei toni chiari, Berthe Morisot aggiunge una nota di verità psicologica alla pittura impressionista.



Manet -
Nana -
1877

- Pierre Bonnard - modella alla luce - 1929

La delicatezza dei sentimenti, la semplicità della situazione rivelata dalla pittrice troverà importanti esiti fino ai primi decenni del XX secolo, lungo gli snodi del postimpressionismo e soprattutto nell'intimismo di Vuillard e di Bonnard, per il quale la ragazza allo specchio è uno dei soggetti più frequentemente investigati.

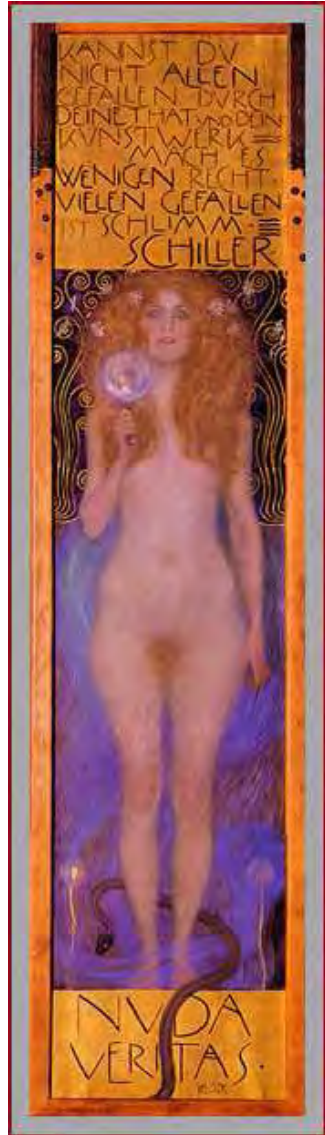
Disincantata e amara è la tela di Toulouse-Lautrec, la protagonista non è un'attrice provocante o una fanciulla che sta scoprendo la sua bellezza: al contrario, si tratta di una prostituta non più giovanissima, un po' appesantita dalla professione. La donna si colloca nuda davanti allo specchio, riconoscendo i primi segni del logorio di un corpo fin troppo utilizzato, la donna compie silenziosamente un inventario della sua vita.

Pierre Bonnard - modella alla luce - 1929



- Per un breve periodo, a cavallo tra Otto e Novecento, lo specchio torna a essere un oggetto carico di significati allusivi, alternativamente strumento di conoscenza o metafora dell'inganno, luogo privilegiato dell'indagine interiore o fonte di turbamenti violenti, anche di carattere erotico.
_ In quest'ultima chiave lo specchio diventerà uno dei temi prediletti dell'arte e della letteratura surrealista, ampiamente sfruttato da pittori come Delvaux, Magritte e Dalì.

Gustav Klimt - Nuda Veritas - 1899



-

In questo grande pannello allegorico, Klimt riprende il valore "positivo" dello specchio e del nudo femminile, immagini complementari di purezza e di verità.

- Interessanti sviluppi, specie per l'acerbo e insieme conturbante erotismo, sono poi offerti dagli specchietti tenuti in mano dalle Lolite di Balthus.

Avanguardie artistiche come il futurismo e il cubismo utilizzano come modello figurativo le schegge casuali dell'immagine riflesse dai frammenti di uno specchio infranto, proponendo così in termini moderni il dilemma antico sullo specchio tra realtà e illusione. Attratto dal gioco delle scomposizioni e delle ricomposizioni, ma anche attentissimo lettore dell'arte dei secoli precedenti, Picasso torna volentieri sul tema della donna con lo specchio, lungo l'intero arco della sua carriera.



Botero - La toilette - 1989



Le sorelle Lascaraky

1869

olio su tavola; 14 x 22,5

Ferrara, Museo Giovanni Boldini



- Le giovanissime sorelle Lascaraky sono colte dal vivace pennello di Boldini nella calda ambientazione del loro salotto alto borghese, dedite ai lavori femminili e comodamente sedute su un divano.
- L'atteggiamento naturale delle tre figure è accentuato dalla sensazione voyeuristica della veduta "istantanea" e ribassata, dove le gambe del tavolo occupano gran parte della scena.

- In quegli anni, Boldini, che tra l'altro aveva visitato l'Esposizione universale di Parigi nel 1867, aveva conosciuto molti stranieri altolocati residenti a Firenze, inglesi, soprattutto, come i Falconier per i quali aveva eseguito decorazioni murali nella loro villa nella campagna pistoiese, e russi, come i Lascaraky.

- La più giovane delle tre sorelle russe, Lola, si era persino innamorata di Boldini, e ciò dimostra la frequenza e la familiarità del pittore con questi ambienti ricchi e internazionali della città toscana. Ormai, Boldini, aveva già fama di ritrattista, genere artistico che privilegiò sempre rispetto alle vedute e agli “esterni” dei macchiaioli toscani con i quali, comunque, era in stretto contatto in quel periodo.

- In questa tavoletta, pur nella morbidezza dei toni pittorici non ancora “sfatti” e sfrangiati ma piuttosto “a macchia”, le fattezze delle tre figure sono evidenziate con curiosa indagine scrupolosa nelle espressioni dei volti e nella descrizione dei vestiti che le caratterizzano socialmente.
- Queste, inoltre, formano con l’ambiente circostante un tutt’uno armonico e familiare, che ai nostri occhi forma una sintesi dello spirito di un’epoca.



Pastello bianco
(Emiliana Concha de Ossa)
1888

olio su tela; 200 x 110
Milano, Pinacoteca di Brera

- Il colore bianco perlaceo dei veli del vestito, del pallore dell'epidermide e dell'armadio rococò del fondo, caratterizza il ritratto di Emiliana Concha de Ossa più che la sua stessa identità di nobildonna, a tal punto da trasformare il titolo dell'opera in *Pastello bianco*.
- La tecnica del pastello, tra l'altro, accentua la suggestione di candore vaporoso della luce, che lascia intravedere trasparenze di carnagioni e tessuti.

- Il nostro sguardo si sofferma sul viso bellissimo, sottolineato dalla fascia scura di velluto intorno al collo, sui fiori dello scollo e sulle pieghe della veste, assecondate dall'intreccio delle dita, e poi fin giù alla punta della scarpina.
- E la pittura, segno dopo segno, sembra dare vita alla giovane donna.

- Sappiamo che Boldini amava molto questo ritratto tanto da ricordarne affettuosamente la modella molti anni dopo, rivolgendosi a De Pisis nel 1925: «Avrebbe dovuto vederla viva [...]
- Quello [il ritratto] è niente! Vorrei abbracciarla! A lei ho dato una copia: il ritratto mi piaceva troppo, l'ho tenuto io !». Nella contemporanea *Signora nello studio dinanzi al Pastello bianco* , l'amato ritratto viene citato in secondo piano come contrasto alla parte scura della figura in ombra che gli sta di fronte.
- Ma sembra essere una versione diversa da quella qui presa in esame, dove la figura appare più vicina alla sedia e con una gonna azzurra e rosa. Il quadro verrà esposto nel 1889 all'Esposizione universale di Parigi, ottenendo la medaglia d'oro e il "grand prix".



**Lady Colin
Campbell**
1894 circa
olio su tela;
182 x 117
Londra,
National
Portrait Gallery

- La posa seduta e frontale, con il braccio che, appoggiato sulla spalliera di una dormeuse, puntella la testa, è la medesima di altri due personaggi ritratti da Boldini poco dopo:
- *Madame Veil-Picard* e il pittore americano ~~M~~Wistler del 1897.
- In questo ritratto londinese, però, la trama pittorica risulta più impalpabile, più mossa e vaporosa, specie nella resa del vestito nero dai mille riflessi di luce, in contrasto con il candore latteo della pelle e con la delicatezza delle rose che adornano la scollatura.

- Lady Colin Campbell appare avvolta da una luce artificiale, opaca e fastosa, che la immerge in una dimensione nobile e classica.
- Le pennellate sono quasi impercettibili, leggere e vibranti, e formano un tessuto delicato che fa da sfondo alla figura, decentrata sul lato sinistro della tela.

- Questo tipo di ritratto di grande formato avrà sempre più fortuna nella produzione di Boldini, e verrà conteso dal bel mondo, nonostante la visione movimentata e smaterializzata della composizione che, senza dubbio, rompe l'assetto tradizionale e statico. Un universo, quello che sfilava nelle tele di Boldini, snob, dorato e fatuo, ma che non ci restituisce a tutti i costi una reale condivisione dei suoi valori, come lo stesso Boldini spiegherà a De Pisis: «Anche quando ero giovane non è che mi piacesse il lusso: niente affatto, ma vivere in società era necessario per me».



Miss Bell

1903

olio su tela; 205

x 101

Genova,

Galleria d'Arte

Moderna

- In questi ritratti di dame e gentildonne dell'alta società, che si succederanno sempre più nel nuovo secolo, Boldini crea una visione "in movimento" attraverso pennellate notevolmente allungate che conferiscono alle figure un aspetto dinamico e manierista, che ricordano, quasi, le allucinate visioni deformate dei cinquecenteschi Pontormo o El Greco. Il volto di Miss Bell è ripreso di profilo, appoggiato al braccio piegato sulla spalliera della sedia, e risulta nitido e preciso nella caratterizzazione fisionomica.

- Il corpo, invece, avvolto nelle pieghe vorticistiche dell'abito rosa scuro, sembra espandersi nello spazio circostante, privo di contorni, suggerendo una sorta di "durata" nel tempo della splendida apparizione. Boldini, oltre alle soluzioni dinamiche di Degas e di Toulouse-Lautrec, doveva avere fatto propri anche gli studi sul movimento del grande Rodin, oppure le teorie di Medardo Rosso,

- il quale smaterializzava, tramite gli effetti lumistici della materia, la sua scultura nello spazio, in una fusione tra oggetto e ambiente. Boldini, per mezzo di una luce artificiale e di pennellate lunghe, ci offre le direzioni dell'espansione dell'oggetto, che sembra smaterializzarsi sotto i nostri occhi. L'ambiente dove Miss Bell sembra fluttuare non ha più nulla di reale, né di terreno, sembra un'atmosfera astratta priva di gravità.

- Questo chiaro intento di decostruire la realtà e di animarla tramite invenzioni visive dinamiche, sembra anticipare i successivi esperimenti di fotodinamica di Anton Giulio Bragaglia, che fissa le traiettorie di un corpo in movimento tramite una lunga posa fotografica, o persino i movimentismi dei futuristi e delle avanguardie del primo Novecento



Mademoiselle Lanthelme

1907

olio su tela; 231 x
123

Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna e
Contemporanea

- Questo affascinante ritratto sembra una perfetta sintesi della poetica formale del pittore, caratterizzata dal vigore della pennellata e dalla figura serpentinata che sembra espandersi nello spazio circostante. Il modello di partenza, ancora presente in questo periodo avanzato della produzione di Boldini, potrebbe essere la ritrattistica anglosassone del Settecento, come Lawrence, Reynolds e Gainsborough. Il dinamismo dell'abito e la carica energetica che emana da tutto il dipinto rendono quest'opera di una raffinatezza ineguagliabile. L'immagine è giocata sui diversi toni del nero dello scintillante abito, che si distacca appena dall'oscurità "astratta" del fondo.

- Il volto, fermo e impassibile, emerge con intensità magnetica dai riccioli neri e dal cappello piumato, e guizzi luminosi accendono le maniche del vestito dove spicca una splendida rosa che sembra dialogare con l'incarnato del viso. La posa quasi frontale e il piglio deciso della donna vestita di nero sono elementi che ritroveremo anche nel famoso ritratto della *Marchesa Casati con i levrieri*, del 1908. A proposito del dinamismo di Boldini, alle origini della sensibilità artistica delle avanguardie, come gran parte della critica sostiene, e in sintonia con il fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia, molto significativo appare un ricordo del fratello di Boldini, Gaetano, che nel 1926 dichiara nel corso di un'intervista: «Molto strano era il suo modo di dipingere giacché egli non faceva posare il modello ma voleva che si muovesse dinanzi a lui per imprimere i tratti vitali con maggiore evidenza sulla tela».

The Winter of 1885.
Auguste Rodin Met the Greatest Artist He Would Ever Know.

ISABELLE
ADJANI



GÉRARD
DEPARDIEU



CAMILLE CLAUDEL

A FILM BY BRUNO NUYTEN

ISABELLE ADJANI • GÉRARD DEPARDIEU in CAMILLE CLAUDEL
MADELEINE BOBSON
MUSIC BY MAAN CLINY
PRODUCTION: CHRISTIAN FECHNER • BRUNO NUYTEN
DISTRIBUTION: ORION



- **Lei nacque nel 1864 a Villeneuve-sur-Fère, nella regione dello Champagne. Le biografie la definiscono fin da bambina una figlia ribelle e folle.**

Mia madre non mi perdonò mai di aver voluto vivere fuori dalle regole borghesi.

Sin da adolescente lei coltivò la passione per la scultura....

Un'arte difficile, ma soprattutto faticosa fisicamente per una bambina. Mi procuravo la creta girovagando per la campagna, poi la facevo cuocere dalla cuoca nel forno di casa. Peccato che i lavori di quel periodo siano andati tutti perduti.

Quali erano i suoi soggetti.

Mio fratello Paul, che poi divenne un famoso scrittore, e mia sorella Luise

- **Suo padre come aveva preso questa sua vocazione per l'arte?**

Mio padre ne era entusiasta, tanto che sottopose i miei lavori, tra cui David e Golia, al giudizio di Paul Dubois, direttore dell'“École des Beaux Arts” di Parigi. Quando tornò a casa mi raccontò che il maestro rimase colpito al punto che chiese se avessi preso lezioni da Rodin.

- In realtà io era autodidatta e la mia esperienza derivava solamente dalla mia costanza.

-



- **Come ogni artista lei desiderava vivere qui a Parigi, immagino!**

La vita culturale e artistica esisteva solo qui. *Si guarda intorno ed il suo sguardo si perde tra i portici di questa magnifica piazza perfettamente quadrata e chiusa completamente da trentasette palazzi.* Nella provincia non poteva esserci nessun avvenire per un'artista. Poi ero intenzionata a studiare scultura. Solo nel 1881 riuscii a stabilirmi definitivamente qui, con mia madre e i miei fratelli, vicino al Boulevard Montparnasse.

A Parigi incontrò lo scultore Alfred Boucher.

Mi iscrissi all'Accademia d'Arte e subito dopo affittai insieme a tre amiche pittrici uno studio per lavorare. Ricordo l'emozione quando veniva nell'atelier per guardare e correggere i miei lavori. Lui aveva riconosciuto in me del talento, nonostante la mia giovane età.

- **Nel 1883 Boucher vinse il Prix de Rome, e, prima di partire per l'Italia, chiese ad Auguste Rodin di sostituirlo nella visita settimanale all'atelier ...**
Rodin rimase subito colpito dalle mie opere.
Diventai anche la sua modella, posai per lui quasi subito. Ricordo ancora come se fosse oggi quando scolpì i bronzi "Camille Claudel" del 1884 e "l'Aurora" dell'anno successivo.

Tra voi inizia un connubio d'amore e d'arte nonostante lui avesse quarantadue anni e lei venti....

Abbandonai l'atelier per lavorare insieme a Rodin. In poco tempo diventai per lui modella, assistente, musa ispiratrice e amante.



- **Amante, vero?**

Sì amante perché Rodin aveva da molti anni una relazione con un'altra donna, Rose Beuret. Rodin non l'amava e la considerava solo la madre di suo figlio, ma mai avrebbe rinunciato alla fedele compagna che gli perdonava le numerose avventure.

La descrivono come una donna bellissima, fronte superba, magnifici occhi azzurri, i capelli rossi come annotò suo fratello Paul: *Un front superbe, surplombant des yeux magnifiques, de ce rare bleu si rare à rencontrer ailleurs que dans les romans.*

-

Grazie anche alla mia bellezza riuscii a conquistarmi un posto speciale nel cuore di Rodin. Lui affittò per me una dimora in rovina, una villa con un giardino selvatico dove avevano già romanticamente abitato George Sand e Alfred De Musset al tempo della loro storia d'amore.

- **Tutto all'insaputa della sua famiglia.**

Sì loro ignorarono a lungo la cosa. Per quei tempi quella convivenza era una situazione impensabile per una ragazza di “buona famiglia”.

Nonostante questo si parlò di una bellissima storia d'amore.

Una storia di passione e d'arte che ci permise di creare stupende opere scultoree. Rodin diventava sempre più celebre ed insieme avevamo la possibilità di frequentare i grandi pittori Impressionisti, i politici di idee repubblicane e socialiste.



- **Anche nell'arte eravate una coppia che faceva parlare....**
Rodin si divertiva a immortalare il nostro rapporto con decine e decine di disegni ed acquarelli erotici, ora conservati al Museo Rodin di Parigi. Come del resto feci io con le mie sculture, dando vita, tra le altre cose, ad un kamasutra artistico ispirato al famoso poema indiano.

Al di là dell'arte, al tempo correva voce di alcune interruzioni di gravidanza.

La nostra storia era clandestina, non avremmo mai potuto giustificare la nascita di un figlio. E' inutile che le dica che questi aborti mi ferirono emotivamente.

Per un attimo perde il suo sorriso, beve un sorso di birra guardando dentro il bicchiere. L'aria è umida e una goccia di sudore imperla la sua guancia.

- **La vostra relazione finì nel 1898.**

Nonostante avesse una compagna ed un figlio gli chiesi di sposarmi, ma lui rifiutò. Ed allora mi resi conto che Auguste non aveva nessuna intenzione di lasciare né Rose, né le tante, troppe donne che gli giravano attorno e immancabilmente lui se ne sentiva attratto.

Lei come reagì?

Avevo amato quell'uomo fuori da ogni schema prestabilito, la persona di cui mi ero innamorata ed adorato per oltre trent'anni crollava tra le miserie di una realtà dura. Per lui avevo sfidato convenzioni e pregiudizi. Mi ritrovai di colpo sola, delusa, non mi sentivo né stimata né considerata non solo come donna ma anche come artista.





- **Qualcuno rivela che prima della fine della storia con Rodin lei abbia avuto altre relazioni. Cosa c'è di vero?**

Le ho tentate tutte davvero, facendo appello, tra le altre cose, anche alla sua gelosia che in qualche modo l'avesse potuto guidare ad abbandonare Rose.

Dopo la rottura con Rodin lei incontrò il giovane compositore Claude Debussy.

Ci eravamo incontrati nel salotto del poeta Mallarmé un anno prima della fine della mia storia con Auguste. Nutrivo una profonda amicizia per Claude ed era sopraggiunto al momento giusto per me, ma anche Claude aveva una relazione con un'altra donna contemporaneamente al nostro rapporto. Lui era rimasto profondamente impressionato da me e dalle mie opere, ma avevo davanti a me lo spettro di Auguste per cui decisi di non frequentarlo più.

- **Il musicista espresse in una lettera ad un amico svizzero il suo dolore per questa separazione.** Fu meglio così anche se la solitudine mi pesava. Vivevo tra l'altro in una minuscola casa e in perfetta solitudine. Essere scultori comporta spese ingenti per i materiali ed io non riuscivo a sostenerle, mi trovavo in grandi difficoltà economiche e dovevo ricorrere a ciò che mi inviava mio fratello.

Il suo forte temperamento iniziò a vacillare...

Non mi sentivo bene, da tempo soffrivo di ansie che mano mano lasciarono il posto a vere e proprie manie di persecuzione che mi allontanarono definitivamente dalla mia famiglia e dai pochissimi amici che mi erano rimasti.

- **Un profondo rancore verso Rodin le invase il cuore e la mente....**

Iniziai a soffrire di ossessioni, e come dissero in seguito i medici, di disordine mentale con manie di annientamento. Mi sentivo perseguitata da Rodin. Pensavo che volesse impossessarsi delle mie opere. Nei momenti peggiori ne distrussi alcune. Che peccato! Ero certa che mi facesse spiare dai suoi assistenti. Naturalmente non era vero.

Gli inquilini del suo condominio si lamentavano che lei conduceva una vita disordinata e addirittura che tenesse in casa degli animali. E' vero che la denunciarono?

Mi resero la vita impossibile ma credo che in fin dei conti era solo odio per la diversità da parte di persone mediocri e convenzionali.

- **Qualcuno si prese cura di lei?**

No, ero sola e disperata. Il 10 marzo del 1913 venni ricoverata in un ospedale psichiatrico vicino a Parigi, dieci giorni dopo la morte di mio padre. L'anno dopo nel manicomio di Montdevergues.

Lei fu internata per volere della sua famiglia, vero?

Mio fratello Paul provò qualche senso di colpa, ma nonostante questo accettò l'idea e pagò per trent'anni la retta di quel luogo freddo, tristissimo, che non era un inferno totale solo perché era a pagamento e quindi destinato a donne di una certa condizione sociale.

Dimenticata da tutti.....

Eh sì proprio da tutti, meno che dalla mia amica Jessie, che nel frattempo aveva sposato un inglese, e da Paul, ma lui veniva raramente.

- **Possiamo azzardare “vittima degli stereotipi borghesi”?**

Diciamo che la mia vita non corrispondeva ai canoni comportamentali delle ragazze di buona famiglia, e la mia vicenda si consuma in una società che non tollera le scelte libere delle donne di quel tempo.

La disgrazia colpì anche Auguste Rodin.

Morì il 18 novembre del 1917, lo stesso anno in cui si era finalmente deciso a sposare la fedele Rose, la quale già molto malata visse soltanto 2 settimane dopo il matrimonio.





Photographie CESAR 30, Rue Delambre. — PARIS

- *Così la ricorda suo fratello Paul:
“Mia sorella Camille aveva una bellezza straordinaria, ed inoltre un'energia, un'immaginazione, una volontà del tutto eccezionali. E tutti questi doni superbi non sono serviti a nulla; dopo una vita estremamente dolorosa, è pervenuta a un fallimento completo.”
Nessuno di loro l'accompagnerà al cimitero.
Le sue opere sono oggi conservate al Museo Rodin di Parigi nonostante Camille Claudel avesse più volte chiesto: “Non mettete le mie opere insieme a quelle di Rodin.”*

-

Il bacio

Pochissimi gesti hanno mantenuto nei millenni e nei diversi continenti lo stesso valore, come invece è accaduto al bacio, e la sua forza è ulteriormente accresciuta dalla ricchezza e dalla varietà dei significati simbolici e dalle implicazioni sentimentali.

Il bacio è un ingrediente essenziale, sia nei preliminari dell'innamoramento, sia anche nel vivo del rapporto amoroso.

- Esempi figurativi suggestivi di antichi baci vengono offerti dalle sculture ellenistiche e romane.

Di fronte all'abbondanza di materiale offerto dalla letteratura e dall'arte classica, e anche naturalmente considerando l'intrinseca efficacia del gesto stesso, bisogna peraltro notare che dopo il crollo dell'impero romano le arti figurative occidentali si sono mosse con molta cautela nei confronti del bacio



Il bacio
(1859)
Pinacoteca
di Brera,
Milano

- *In questo quadro l'autore riunisce le principali caratteristiche del romanticismo italiano, ovvero un'assoluta attenzione verso i concetti di naturalezza e sentimento (l'amore individuale), ma soprattutto verso gli ideali risorgimentali (l'amore per la patria). Ciò che colpisce immediatamente l'osservatore è l'enorme sensualità che scaturisce dall'abbraccio dei due amanti. Questo legame è tanto forte che riesce ad annullare ogni contrasto, come quello del freddo celeste della veste della donna e del colore caldo dell'abito dell'uomo (il quale ha le gambe posizionate in modo tale da assecondare la sensuale inclinazione del corpo femminile), l'uomo mentre bacia la sua amata, appoggia la gamba sul gradino: Hayez comunica, con questo particolare, l'impressione che egli se ne stia andando, e dà più enfasi al bacio.*

- *La scelta dell'artista di celare i volti dei giovani conferisce importanza all'azione e le ombre che si possono scorgere dietro al muro, nella parte sinistra de quadro, indicano un'eventuale pericolo. E' però da non dimenticare il reale significato storico dell'opera, infatti Hayez attraverso i colori (bianco della veste, il rosso della calzamaglia, il verde del cappello e del risvolto de mantello e infine, l'azzurro dell'abito della donna) vuole rappresentare l'alleanza avvenuta tra l'Italia e la Francia([accordi di Plombierès](#)). Bisogna ricordare che questo quadro viene presentato all'Esposizione di Brera del 1859, a soli tre mesi dall'ingresso di Vittorio Emanuele II e Napoleone III a Milano. L'intera scena, a giudicare dagli abiti e dall'architettura, si svolge in un' ambientazione Medioevale, ma in realtà è del tutto immersa nel presente a causa del significato e del soggetto iconografico (il bacio) del tutto nuovo.*

- Anche in questo caso, si ripete il fenomeno già osservato: le immagini appaiono generalmente più "caste" e controllate delle parole a cui sono sovente ispirate.
- Ai consueti motivi di "decantazione" del tema erotico nel passaggio dalla letteratura all'arte se ne aggiunge qui uno specifico: la presenza di un bacio assolutamente "negativo", quello del tradimento Giuda.
- Con il diffondersi del gotico cortese il bacio ritrova il suo spazio: brivido d'emozione, omaggio galante, approccio seduttivo.

- La pittura cinquecentesca deve ancora una volta adeguarsi alla necessità di un "mascheramento", i pittori sono costretti ad affidare la magia del bacio alle labbra degli dei e degli antichi eroi.
 - _ Nel quadro del Correggio (1531) la nuvola d'amore in cui si dissimula Giove per abbracciare Io diventa l'occasione per il dipinto forse più sensuale dell'intero Rinascimento europeo.
- La Riforma con il suo plumbeo moralismo lancia strali contro l'amore venale. un instancabile fabbricante di immagini di stretta ortodossia luterana come Lucas Cranach il Vecchio non esita a stigmatizzare l'eccessiva confidenza e i pericoli insiti nel bacio.

Correggio (1531) Giove ed IO



- Per trovare baci "veri" bisogna andare nella Venezia fisica e solare di Tiziano, nei cui quadri, dicevano i commentatori dell'epoca, "le carni tremano". La pittura barocca è molto più libera e aperta rispetto a quella dell'ultimo rinascimento.
- Gli abbracci rustici delle feste paesane di Rubens ricordano i baccanali di Tiziano, le ancelle dalle ampie scollature che Rembrandt dipinge durante gli anni trenta del Seicento richiamano i precedenti di Veronese.
- Ritroviamo baci sonori e sodi, scozzati con ardore e desiderio.
Ancora più del Seicento, il grande secolo del bacio e il XVIII. Dal rococò all'illuminismo, dall'ultimo barocco alle soglie dell'età neoclassica, il Settecento è tutto un fiorire di galanterie, di corteggiamenti, di intrattenimenti amorosi, di tenerezze, talvolta anche di inconsolabili malinconie.

- Nella pittura di soggetto erotico della prima metà del secolo continua a prevalere una giustificazione mitologico-letteraria, ma il pretesto è sempre più fievole.

Il mondo incantato dei châteaux de charme di Madame de Pompadour si affida ai colori chiari di Boucher. Una maggiore spontaneità si avverte nelle scene di interno, negli sguardi furtivi all'interno delle camere e dei boudoirs, in cui Boucher riesce a cogliere piccole scene quotidiane, aspetti intimi e segreti.

Sulla scia di Boucher, ma spogliato da certe eccessive svenevolezze e reso ancora più vibrante dall'approfondita conoscenza della pittura veneta, si pone volentieri Honoré Fragonard, instancabile esploratore nelle giungle delle alcove

- Antonio Canova è uno dei più grandi interpreti dell'eros nell'arte, si può definire quasi carnale il rapporto che Canova aveva con il tutt'altro che "freddo" marmo.

-

In tutt'altra direzione si sviluppano invece le interpretazioni fornite durante il simbolismo e l'espressionismo con le opere di Munch, Schiele e in parte anche di Toulouse-Lautrec.

Dopo secoli di smancerie, questi artisti hanno finalmente il coraggio di mostrare anche l'altra faccia del bacio: quella vampiresca, possessiva, brutale. Una violenza che non fa distinzione fra i sessi, e che vede uno dei due partner dominare sull'altro fino a impadronirsi di lui, a soggiogarlo fisicamente e psicologicamente

Canova, Eros e Psiche





Rodin –
Il bacio -
1886

- Certo, le delicatezze di Chagall e di Matisse cercheranno di restituire al bacio la poesia e la dolcezza, ma in effetti, tra il bacio mortale della donna-vampiro e l'abbraccio pieno d'amore, la morale resta una sola: dopo un bacio ben dato non si è più gli stessi.

Klimt - Il bacio



- Dopo secoli di smancerie, questi artisti hanno finalmente il coraggio di mostrare anche l'altra faccia del bacio: quella vampiresca, possessiva, brutale. Una violenza che non fa distinzione fra i sessi, e che vede uno dei due partner dominare sull'altro fino a impadronirsi di lui, a soggiogarlo fisicamente e psicologicamente.

Certo, le delicatezze di Chagall e di Matisse cercheranno di restituire al bacio la poesia e la dolcezza, ma in effetti, tra il bacio mortale della donna-vampiro e l'abbraccio pieno d'amore, la morale resta una sola: dopo un bacio ben dato non si è più gli stessi.

Toulouse Lautrec, il bacio



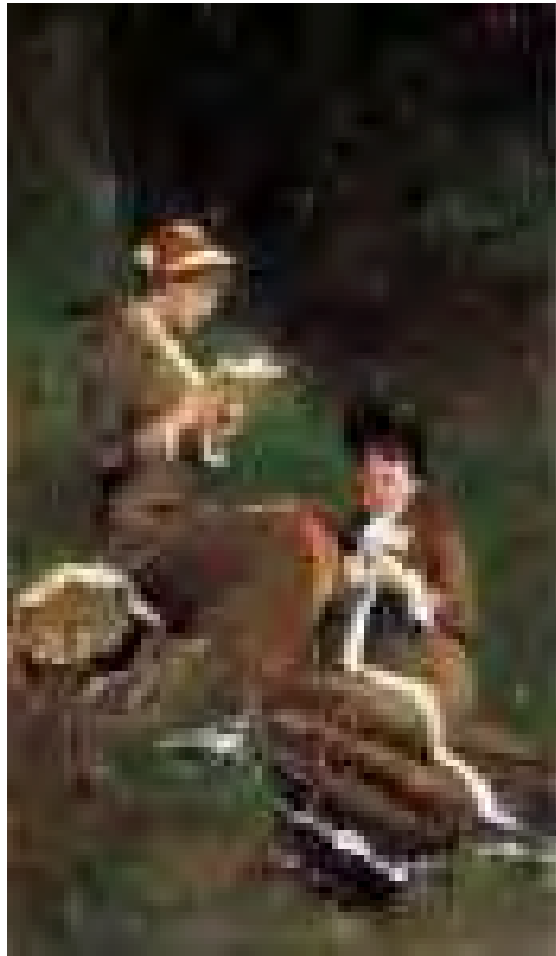
La Donna nella pittura dell'800

Fra i temi maggiormente eseguiti dai pittori dell'800, un posto di fondamentale importanza lo si deve riconoscere a quello rappresentato dalla "Donna".

- Direi forse quello che che più evidenzia quanto questi pittori abbiano voluto cambiare nei confronti della pittura accademica, non solo nella tecnica ma anche nella scelta dei soggetti. Non più le donne, raffigurate con grandi vestiti sfarzosi, ingioiellate sempre colte nel momento migliore della loro bellezza, ma donne inserite nella vita di tutti i giorni, che testimoniano il cambiamento dei tempi, ed anche un rapporto diverso con l'universo maschile.

- Donne scoperte in momenti intimi, mentre scrivono una lettera o leggono un libro, donne che ricamano, che lavorano. Non più quindi donne chiuse all'esterno con espressioni che non lasciano trapelare alcun sentimento, ma donne che provano tutta la sfera dei sentimenti, anche i più semplici come la serenità

Da Avendano La serenità



- **Un nuovo ruolo per la donna.**
- **Le suggestioni della presenza femminile,
bellezza raffinata e sfuggente,
che invade la città**

- **La donna sensibile al mondo dell'arte: modella e pittrice**

Berthe Morisot nasce a Bourges nel 1841. La famiglia è piuttosto facoltosa. Il padre infatti è prefetto. Nel 1855 si trasferisce a Parigi. Inizia a occuparsi di arte nel 1857 prendendo lezioni di pittura e disegno insieme alla sorella Edma.

- Dopo un breve apprendistato presso un allievo di Ingres e Delacroix nel 1861 conosce **Camille Corot**.
- Si interessa alla **pittura di paesaggio** e **lavora spesso "en plein air"**. Dipinge con Corot a Ville d'Avray e con **Oudinot** ad Auvers. Conosce **Daubigny** e **Daumier**. Studia scultura con Aimé Millet.

- Nel 1864 Berthe Morisot espone al Salon dei paesaggi. Spesso, però, si cimenta anche con interni e scene quotidiane. Nel 1868, mentre sta copiando un dipinto di Rubens al Louvre, Fantin-Latour le presenta **Edouard Manet**. Inizia un sodalizio con il grande pittore, **di cui diventa allieva e modella**. Posa per l'opera [Le Balcon](#) (1868-69), che si ispira a Goya. Stringe amicizia anche con Puvis de Chavannes e Degas. Nel 1870 partecipa nuovamente al Salon con un ritratto della sorella e con *La lettura. Ritratto della madre e della sorella Edma*, cui ha posto mano anche Manet.

Edouard Manet, Ritratto di Berthe Morisot, 1872



- Nel 1872 si reca in Spagna per vedere dal vivo le opere dei grandi maestri: Goya e Velázquez. Berthe Morisot frequenta il Salon fino al 1873. Poi, nonostante la disapprovazione di Manet, inizia a esporre col gruppo degli **Impressionisti**. Nello stesso anno sposa **Eugène Manet**, fratello di Edouard Manet. Fino al 1886 espone a tutte le mostre degli impressionisti. Unica eccezione quella del 1879, perché in attesa di un figlio. È presente anche a New York, alla mostra organizzata da Durand-Ruel in onore del gruppo

- Nel 1872 si reca in Spagna per vedere dal vivo le opere dei grandi maestri: Goya e Velázquez. Berthe Morisot frequenta il Salon fino al 1873. Poi, nonostante la disapprovazione di Manet, inizia a esporre col gruppo degli **Impressionisti**. Nello stesso anno sposa **Eugène Manet**, fratello di Edouard Manet. Fino al 1886 espone a tutte le mostre degli impressionisti. Unica eccezione quella del 1879, perché in attesa di un figlio. È presente anche a New York, alla mostra organizzata da Durand-Ruel in onore del gruppo

- "Un'altra donna, giovane (appena ventenne) e molto seducente, fa un ingresso tumultuoso nello studio di Manet: è **Eva Gonzalez**, figlia del celebre romanziere popolare Emmanuel Gonzalés, . **Come Berthe, è pittrice**, e ha scelto come maestro il vilipeso autore di *Olympia*. **Una forte tensione si stabilisce tra le due allieve**. Berthe si lamenta con la madre: «*Manet mi fa la morale e mi ripropone continuamente la Sig.na Gonzales come modello. Lei sa come comportarsi, è perseverante, sa condurre a buon termine ogni cosa; io invece non sono capace di niente*». Comunque sia, il pittore si dedica tenacemente al ritratto della scura Eva, che inizia nella primavera del 1869 e finisce solo nel marzo 1870, appena in tempo per iscriverlo all'ultimo Salon del Secondo impero

- . Ci mostra Eva seduta con un vestito bianco (come quello di Berthe nel quadro [Il riposo](#) dello stesso anno 1870) mentre dipinge un quadro floreale. Eva appare altera e volitiva. Tra le due allieve modelle e rivali **sarà Berthe Morisot a risultare vincitrice** e Manet la ritrarrà ancora in una serie di quadri che la esaltano (tra tutti *Berthe Morisot con ventaglio*)"

E. Manet, Il riposo (Berthe Morisot), 1870

-





E. Degas,
Al Louvre,
la pittura,
1885

- La città, la metropoli (la Parigi cantata nei *Tableaux parisiens*) è il luogo che rende possibile **apparizioni sconvolgenti** come quelle di ***A une passante*** (le vie cittadine come lo scenario cangiante, e la città in genere come luogo del Bello contemporaneo) e non è solo luogo dell'abiezione, dello squallore, della bruttezza. A Parigi **lo sguardo della donna**, incrociata casualmente, è **paragonato al "cielo livido dove cresce l'uragano"**, promettendo "una dolcezza che incanta ed il piacere che uccide".

- A una passante

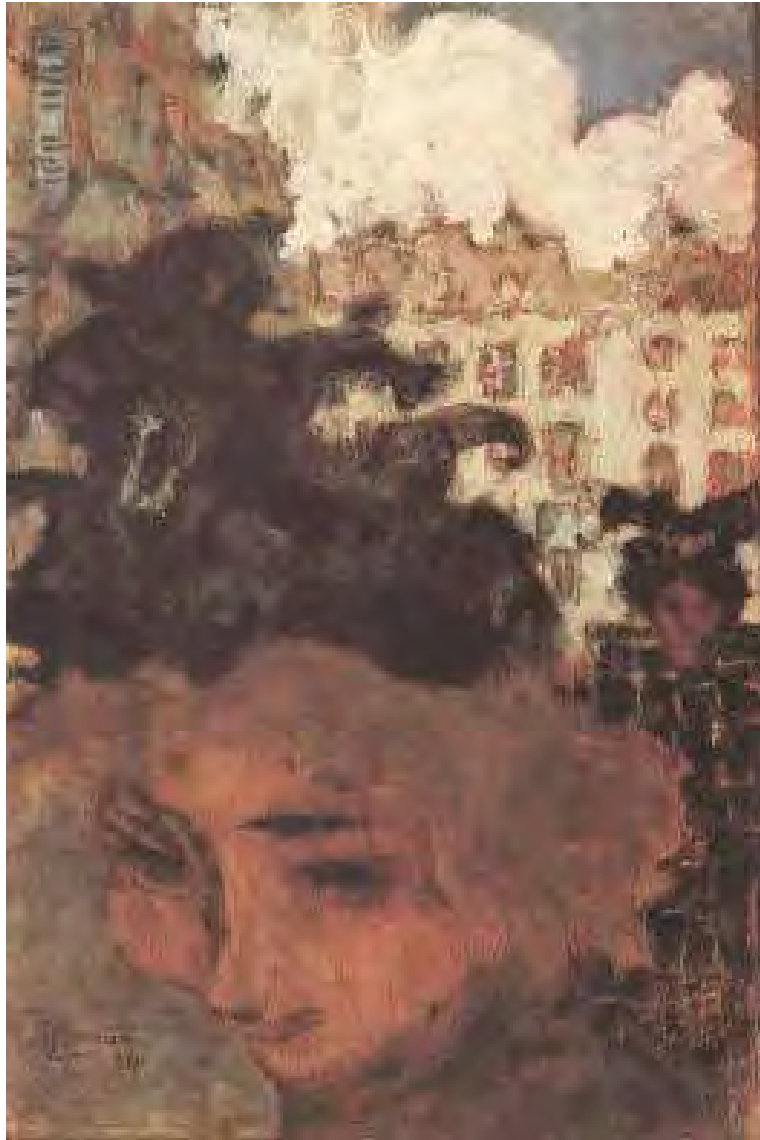
La via assordante attorno a me urlava.
Alta, sottile, in lutto, dolore maestoso
una donna passò con la mano fastosa
sollevando orlo e balza, facendoli oscillare;

agile e aristocratica, con la sua gamba di statua.
Io, io contratto come un maniaco, bevevo
dai suoi occhi, cielo livido gonfio di bufera,
la dolcezza che affascina e il piacere mortale.

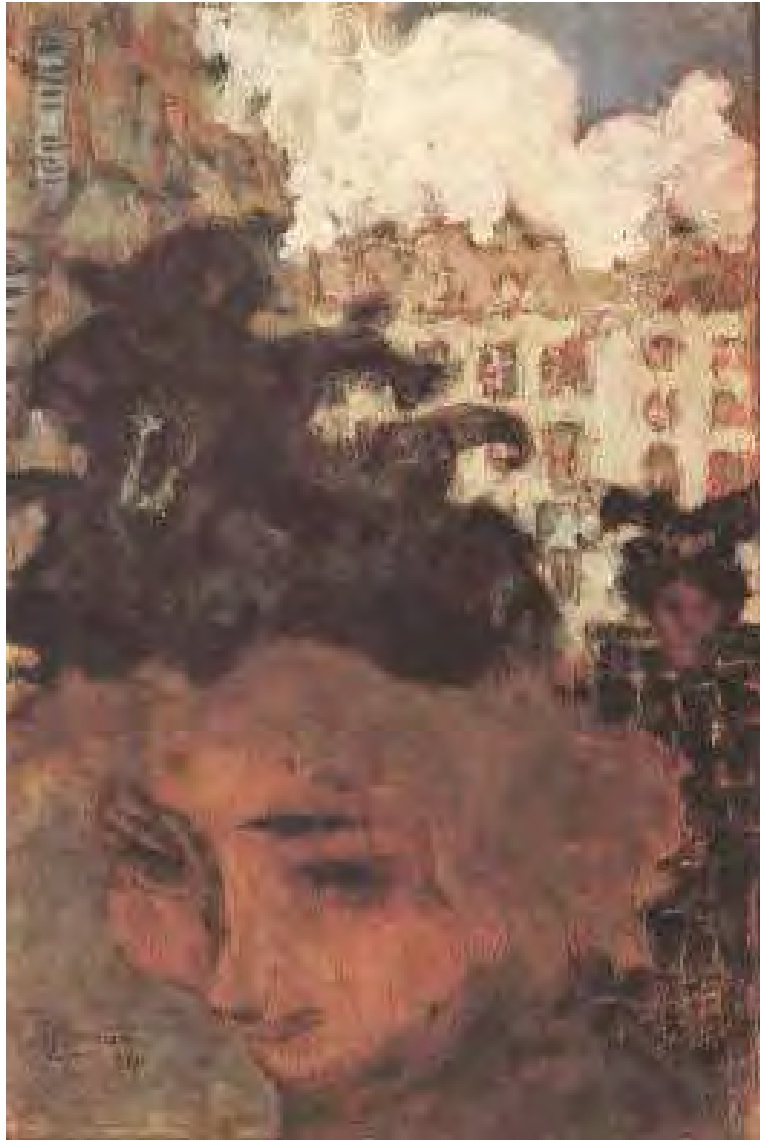
- Un lampo... poi la notte! - Fuggitiva beltà
il cui sguardo in un attimo mi ha risuscitato,
ti rivedrò soltanto nell'eternità?

Lontano, chissà dove! troppo tardi! forse mai più!
Poiché non so dove fuggi, tu non sai dove vado,
o tu che avrei amata, o tu che l'hai saputo!

- *da Charles Baudelaire, I fiori del male, Tableaux parisiens*



- P. Gauguin, Une passante, 1894 - 1895



- P. Gauguin, Une passante, 1894 - 1895

Baudelaire - Scritti sull'arte - Il pittore della vita moderna - Dell'eroismo della vita moderna

*Per tornare alla questione principale ed essenziale, che è quella di sapere **se possediamo una bellezza particolare**, inerente a passioni nuove, osservo che la maggior parte degli artisti che hanno affrontato i soggetti moderni si sono limitati ai temi pubblici e ufficiali, alle nostre vittorie e al nostro eroismo politico.(...) **Lo spettacolo della vita elegante e delle innumeri esistenze vaganti che si aggirano negli ipogei di una grande città, — criminali e puttane mantenute, — «La Gazette des tribunaux» e «Le Moniteur»> dimostrano che bisogna solo aprire gli occhi per conoscere il nostro eroismo.***

La vita parigina è fertile di soggetti poetici e meravigliosi. Il meraviglioso ci avvolge e ci bagna come l'atmosfera; ma non lo vediamo.

Il nudo, cosa così cara agli artisti e tanto necessario al successo, è frequente e indispensabile non meno che nel mondo antico: — a letto, nel bagno, nell'anfiteatro. I mezzi e i motivi della pittura sono del pari vari e copiosi: ma c'è un elemento nuovo, che è la bellezza moderna.

Baudelaire - Scritti sull'arte - Il pittore della vita moderna - La donna

- **L'essere che per la maggior parte degli uomini è la fonte dei piaceri più vivi e anche più durevoli** (sia detto a mortificazione delle voluttà filosofiche); l'essere verso di cui o a beneficio del quale tendono tutti gli sforzi del maschio; codesto **essere terribile e incomunicabile al pari di Dio** (con la sola differenza che l'infinito non si comunica in quanto accecherebbe e schiaccerebbe il finito, mentre l'essere di cui si parla è forse incomprendibile solo perché non ha niente da comunicare); l'essere in cui **Joseph de Maistre** ravvisava un *bell'animale* le cui grazie allietavano e rendevano più agevole il gioco severo della politica; per il quale e in virtù del quale si **costruiscono e si annientano le fortune**; per il quale, ma soprattutto *in virtù del quale* **gli artisti e i poeti compongono le loro gemme più delicate**; donde derivano i piaceri più snervanti e i dolori più fertili, **la donna**, per dirla in una parola, non è soltanto per l'artista in generale, e per G. in particolare, la femmina dell'uomo.

- **Essa è piuttosto una divinità, un astro, che presiede a tutte le concezioni del cervello virile; uno scintillio di tutte le grazie della natura condensate in un unico essere; l'oggetto dell'ammirazione e della curiosità più acuta che l'affresco della vita possa offrire allo spettatore che contempla. È una specie d'idolo, forse stupido, ma fascinante e stregato, che tiene sospesi ai suoi sguardi i destini e le volontà. Non è, dirò, un animale le cui membra, convenientemente composte, forniscano un esemplare perfetto di armonia; e non è neppure il tipo di bellezza pura, quale può essere sognata dallo scultore nelle sue meditazioni più austere; no, questo non giungerebbe ancora a esplicarne il misterioso e intricato incantesimo. Qui non dobbiamo rifarci a Winckelmann e a Raffaello; (...) Tutto ciò che adorna la donna, che serve a illuminare la sua bellezza, fa parte di lei; e gli artisti che si sono particolarmente consacrati allo studio di questo essere enigmatico adorano tutto il *mundus muliebris* non meno che la donna nel suo essere.**



- C. Monet, Donna con parasole, 1886

A. Renoir, Donna al pianoforte, 1875



A. Renoir, Il palco, 1874



E. Degas, Dalla modista, 1881 26



Baudelaire - Scritti sull'arte - Il pittore della vita moderna - Elogio del trucco

- *C'è una canzone, tanto volgare e sciocca da non poter quasi essere citata in un lavoro che ha qualche pretesa di serietà, ma che traduce assai bene, nello stile dell'operetta, l'estetica della gente che non pensa. **La natura abbellisce la bellezza!** È da supporre che se avesse potuto esprimersi in francese, il poeta avrebbe detto: **La semplicità abbellisce la bellezza!** il che equivale a questa verità, che è una verità di un genere del tutto inatteso: **Il niente abbellisce ciò che è.** La maggior parte degli errori intorno al bello nasce dalla falsa concezione del XVIII secolo intorno alla morale. La natura in quel periodo era considerata quale base, origine e archetipo di tutto il bene e di tutto il bello possibili. E nell'accecamento generale di quel secolo, non ebbe poca parte la negazione del peccato originale.*

- ***Se nondimeno accettiamo di riferirci semplicemente al fatto visibile, all'esperienza di tutti i tempi e alla «Gazette des tribunaux», possiamo vedere che la natura non insegna nulla, o quasi nulla, in altre parole, che essa costringe l'uomo a dormire, a bere, a mangiare e a proteggersi, nei modi che può, contro gli effetti ostili dell'atmosfera. Proprio la natura spinge l'uomo ad uccidere il proprio simile, a mangiarlo a sequestrarlo, a torturarlo; che non appena si esce dall'ordine delle necessità e dei bisogni per entrare in quello del lusso e dei piaceri, si osserva che la natura non può consigliare altro che il delitto. Così, questa infallibile natura ha creato il parricidio e l'antropofagia e mille altri abomini che il pudore e la delicatezza impediscono di nominare. E la filosofia poi (parlo di quella onesta), è la religione a comandarci di nutrire i genitori poveri e infermi.***

- *La natura (che altro non è se non la voce del nostro interesse) ci ordina di ammazzarli. Si passi m rassegna, si esamini tutto ciò che è naturale, tutte, le azioni e i desideri del semplice uomo naturale e non si troverà altro che orrore. **Tutto quanto è bello e nobile è il risultato della ragione e del calcolo. Il delitto, di cui la bestia umana ha appreso il gusto nel ventre della madre, è originariamente naturale. La virtù, al contrario, è artificiale soprannaturale, giacché sono stati necessari, in tutti i tempi e in tutti i popoli divinità e profeti per insegnarla all'umanità imbestiata, e l'uomo, da solo, sarebbe stato impotente a scoprirla. Il male si fa senza sforzo, naturalmente, per fatalità, ma il bene è sempre il prodotto di un arte.***

- ***Tutto quello che affermo della natura com'è malvagia consigliera nell'ambito della morale, e della ragione come vera redentrice e riformatrice, può essere trasferito nell'ordine del bello.***

*Sono perciò indotto a considerare l'acconciatura come uno dei segni della nobiltà primitiva dell'anima umana. Le razze che la nostra civiltà, confusa e pervertita, ama trattare da selvagge, con un orgoglio e una fatuità incredibilmente risibili, comprendono, proprio al pari del fanciullo, la profonda spiritualità dell'abbigliamento. Il selvaggio e l'infante con la loro ingenua aspirazione verso ciò che brilla, i piumaggi multicolori, le stoffe cangianti, la maestà superlativa delle forme artificiali, attestano il loro disgusto per il reale, e dimostrano così, inconsapevoli l'immaterialità della propria anima. Guai a colui che, come Luigi XV (il quale fu il prodotto non di una vera civiltà, ma di un ricorso di barbarie), spinge la depravazione al punto di non godere se non la **semplice natura.***

- **La moda deve dunque considerarsi come uno sintomo del gusto, dell'ideale, che galleggia nel cervello umano al di sopra di tutto ciò che la vita umana vi accumula di volgare, di terrestre e d'immondo, come una deformazione sublime della natura o meglio come un tentativo inesauribile e ricorrente di riforma della natura.** Si è anche ragionevolmente osservato (senza peraltro coglierne la ragione) che **tutte le mode sono seducenti**, ma seducenti in modo relativo, giacché **ciascuna rappresenta uno sforzo nuovo, più o meno felice, verso il bello**, una qualche approssimazione a un ideale, il cui desiderio solletica senza sosta lo spirito umano non soddisfatto. Senonché le mode, se si vogliono apprezzare appieno, non vanno considerate come cose morte, che sarebbe come ammirare i vecchi cenci appesi, flosci e inerti come la pelle di san Bartolomeo, nell'armadio di un rigattiere. **Occorre immaginarle vive, vivificate dalle belle donne che le indossarono.** È soltanto così se ne può comprendere il senso e lo spirito. Se dunque l'aforisma: **Tutte le mode sono seducenti**, vi urta come troppo assoluto, si dica, e si sarà certi di non sbagliare: tutte sono state in modo legittimo seducenti.

- ***La donna è proprio nel suo diritto e anzi compie una sorta di dovere quando si studia di apparire magica e soprannaturale: è necessario che stupisca e incanti; idolo, deve dorarsi per essere adorata. La donna perciò deve prendere a prestito da tutte le arti i mezzi di elevarsi al di sopra della natura per meglio soggiogare i cuori e colpire gli spiriti, importa poco che l'astuzia è l'artificio siano noti a tutti, se il loro successo è certo e l'effetto sempre irresistibile. In questo genere di riflessioni l'artista filosofo può trovare facilmente la legittimazione di tutte le pratiche messe in opera in tutti i tempi dalle donne per consolidare e divinizzare, in certo qual modo, la loro fragile bellezza.***

- *Enumerarle tutte, sarebbe interminabile, ma per ridurci a ciò che il nostro tempo chiama volgarmente **trucco**, non vi è chi non veda come l'uso della **polvere di riso**, così insulsamente messo al bando dai filosofi candidi, abbia come fine e come risultato quello di far scomparire dalla carnagione tutte le macchie che la natura vi ha oltraggiosamente disseminate, e di creare un'unità astratta nella grana e nel colore della pelle, la quale, come quella prodotta dalla maglia, accosta immediatamente l'essere umano alla statua, cioè a un essere divino e superiore*

- ***. E quanto al nero artificiale che cerchia l'occhio e al rosso che segna la parte superiore della guancia, benché l'uso derivi dallo stesso principio, che è il bisogno di superare la natura, il risultato vale per soddisfare a un bisogno del tutto opposto. Il rosso e il nero rappresentano la vita; vita soprannaturale e smisurata; il bordo nero fa lo sguardo più profondo e singolare, dona all'occhio un'apparenza più risoluta di finestra aperta sull'infinito; il rosso che infiamma i pomelli, accresce vieppiù la luminosità della pupilla e insinua in un bel volto femminile la misteriosa passione della sacerdotessa. Così, se non vengo frainteso, la coloritura del viso non deve essere usata con il fine volgare, inconfessabile, di imitare la bella natura e di sfidare la giovinezza. Si è osservato d'altro canto che l'artificio non abbellisce il brutto e può servire soltanto la bellezza.***

- ***Chi mai oserebbe attribuire all'arte la sterile funzione di imitare la natura? Il trucco non ha da nascondersi, né evitare di farsi percepire; al contrario, può esibirsi se non proprio con affettazione, con una sorta di candore.***
- *Concedo con piacere a coloro cui la gravità compassata, vieta di cercare il bello sin nelle sue manifestazioni più minute, di ridere delle mie riflessioni e di denunciare la solennità tutta infantile; il loro giudizio austero non mi tocca; e a me basta, ora, fare appello ai veri artisti e a quelle donne, del pari, che hanno ricevuto alla nascita una scintilla di quel fuoco sacro di cui vorrebbero illuminarsi in tutto il loro essere.*



Edouard
Manet,
Giovane
donna, 1876



Edouard
Manet, Dans
la serre -
1879

Edouard Manet, La viennoise (portrait d'Irma Brunner) - 1882





H. Toulouse
Lautrec,
Madame
Honorin, 1900



H. Toulouse
Lautrec, La
modista, 1901

G. Klimt, Signora con cappello e boa di piume, 1909



E. Degas, Donne davanti al caffè Terrasse, 1877



E. Degas, Tre donne alle corse, 1880



- Considerato il più parigino dei pittori della Belle Epoque, **Jean Béraud** è nato in Russia, a Pietroburgo. Trasferitosi giovanissimo in Francia, diventa celebre per le sue scene di vita parigina. I suoi numerosissimi quadri riflettono **gli aspetti più diversi della società francese durante la Terza Repubblica**. Oggi molte sue opere si trovano al Musée Carnavalet di Parigi. Nel febbraio del 1897 fu uno dei due testimoni nel duello di Proust con Jean Lorrain, causato da un articolo scritto dal giornalista in occasione della pubblicazione de *Les Plaisirs et les Jours* e da Proust giudicato ingiurioso. Secondo Painter e Tadiè, Jean Béraud fu uno dei modelli di Elstir per i quadri di vita parigina.

Jean Béraud, Theatre du vaudeville



Jean Béraud, Soirée, 1890



Jean Béraud,, La Soirée, 1880



Jean Béraud, I bevitori, 1909



Jean Béraud, Giardini parigini, 1905



Jean Béraud, Le grand escalier dell'Opéra di Parigi, 1877



Jean Béraud, Modiste aux Champ Elysées, 1888



Jean Béraud, Jeune femme traversant le boulevard, 1889



- Molte opere di **Giovanni Boldini** (1842 - 1931) ritraggono giovani donne che frequentano il bel mondo parigino, tra cui una celebre *femme fatale* dell'epoca, la marchesa **Luisa Casati**, un'icona della Belle Époque, definita da **Jean Cocteau** "*il bel serpente del paradiso terrestre*" e da **Gabriele D'Annunzio**, di cui divenne amante, "*la sola donna che mi abbia mai sbalordito*". Originale ed eccentrica nell'abbigliamento, **Luisa Casati** amava vestirsi di nero, come appare nel bellissimo ritratto che le fece **Boldini**, perché esaltava il pallore del suo incarnato. La marchesa si adornava di piume di struzzo, portava lunghi fili di perle e pitoni veri, andava in giro con leopardi che indossavano collari di diamanti: **voleva diventare un'opera d'arte vivente**. In questo **folle clima fin-de-siècle** si svolse l'esistenza di **Boldini**, capace di muoversi con **eleganza mondana tra le modelle e le cocottes dei salotti parigini** (splendido il [ritratto della cocotte Lanthelme](#), amante di un celebre avvocato), dove ebbe modo di fare la conoscenza anche di **Marcel Proust**.

- Questo affascinante ritratto sembra una perfetta sintesi della poetica formale del pittore, caratterizzata dal **vigore della pennellata e dalla figura serpentinata che sembra espandersi nello spazio circostante**. L'immagine è giocata sui diversi toni del nero dello scintillante abito, che si distacca appena dall'oscurità "astratta" del fondo. Il volto, fermo e impassibile, emerge con intensità dai riccioli neri e dal cappello piumato, e guizzi luminosi accendono le maniche del vestito dove spicca una splendida rosa che sembra dialogare con l'incarnato del viso. La posa quasi frontale e il piglio deciso della donna vestita di nero sono elementi che ritroveremo anche nel famoso [ritratto della Marchesa Casati con i levrieri](#), del 1908. A proposito del **dinamismo di Boldini, alle origini della sensibilità artistica delle avanguardie**, come gran parte della critica sostiene, e in sintonia con il [fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia](#), molto significativo appare un ricordo del fratello di Boldini, Gaetano, che nel 1926 dichiara nel corso di un'intervista: «Molto strano era il suo modo di dipingere giacché egli non faceva posare il modello ma voleva che si muovesse dinanzi a lui per imprimere i tratti vitali con maggiore evidenza sulla tela».

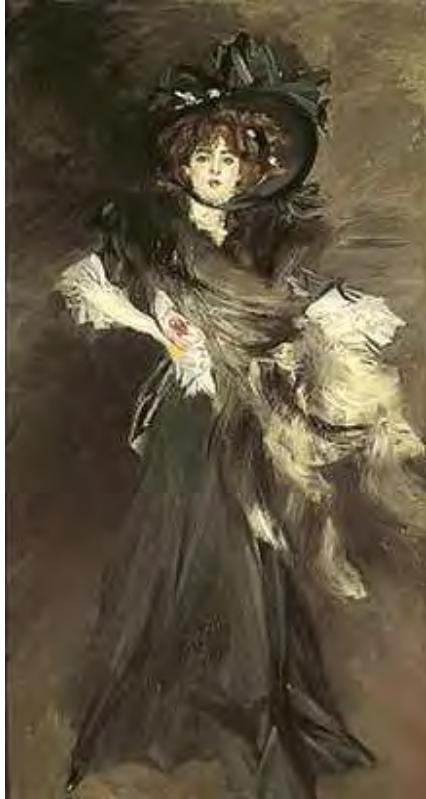
- Questo affascinante ritratto sembra una perfetta sintesi della poetica formale del pittore, caratterizzata dal **vigore della pennellata e dalla figura serpentinata che sembra espandersi nello spazio circostante**. L'immagine è giocata sui diversi toni del nero dello scintillante abito, che si distacca appena dall'oscurità "astratta" del fondo. Il volto, fermo e impassibile, emerge con intensità dai riccioli neri e dal cappello piumato, e guizzi luminosi accendono le maniche del vestito dove spicca una splendida rosa che sembra dialogare con l'incarnato del viso. La posa quasi frontale e il piglio deciso della donna vestita di nero sono elementi che ritroveremo anche nel famoso **ritratto della Marchesa Casati con i levrieri**, del 1908.

- A proposito del **dinamismo di Boldini, alle origini della sensibilità artistica delle avanguardie**, come gran parte della critica sostiene, e in sintonia con il **fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia**, molto significativo appare un ricordo del fratello di Boldini, Gaetano, che nel 1926 dichiara nel corso di un'intervista: «Molto strano era il suo modo di dipingere giacché egli non faceva posare il modello ma voleva che si muovesse dinanzi a lui per imprimere i tratti vitali con maggiore evidenza sulla tela».

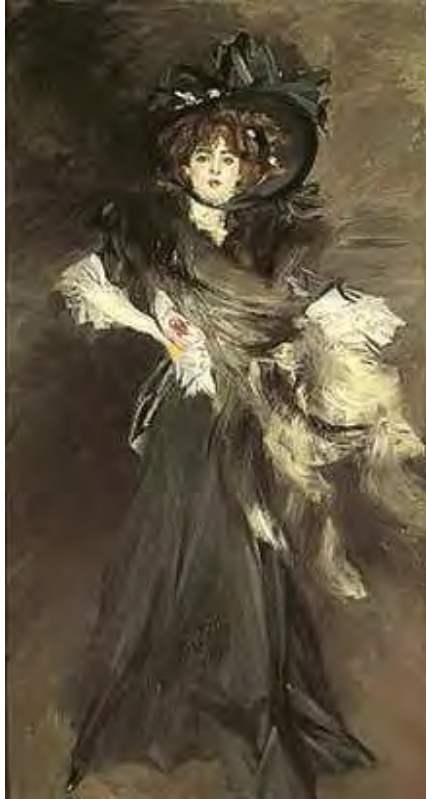
G. Boldini, La Marchesa Luisa Casati con levriero, 1908



G. Boldini, Mademoiselle Lanthelme, 1907



G. Boldini, Mademoiselle Lanthelme, 1907



Anton Giulio Bragaglia, Thais, 1916

- br



G. Boldini, Ritratto di Emiliana Concha de Ossa, 1905



Le donne impressioniste

BertheMorisot, MaryCassatt, Eva
Gonzalès, Marie Bracquemond





- Nessun movimento artistico dell'era moderna è mai stato tanto popolare. Ancora oggi l'impressionismo continua a richiamare un ampio pubblico affascinato dalle opere di Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro.



- Meno note, ma altrettanto innovative sono le donne impressioniste che hanno legato il proprio destino ai più famosi colleghi maschi e non solo per averli accompagnati nella loro vita, a letto, negli atelier e nei caffè!



- Modelle, muse ispiratrice ma soprattutto pittrici straordinarie che contribuirono in modo significativo al successo e lo sviluppo dell'arte impressionista.

- l'interno dello storico gruppo le donne impressioniste furono legate tra loro non solo dalla passione per la pittura, ma dal coraggio di affermare se stesse in una società che certamente non favoriva la loro attività artistica. Da quel momento la loro presenza non si limitò ai soggetti dei dipinti, vale a dire come modelle. La loro affermazione come artiste non fu comunque facile, oscurate costantemente dai loro colleghi che riuscirono ad arrivare più in alto perchè nati maschi. Figure di spicco furono senz'altro Berthe Morisot e Mary Cassatt.

- Berthe Morisot Berthe figlia di un'agiata famiglia borghese, dimostrò una tenacia non comune sia nell'attività di pittrice che nelle proprie scelte di vita: alla scandalosa età di trentatré anni era ancora nubile. I suoi quadri saranno, anche dopo sposata sempre firmati con il suo cognome da ragazza.





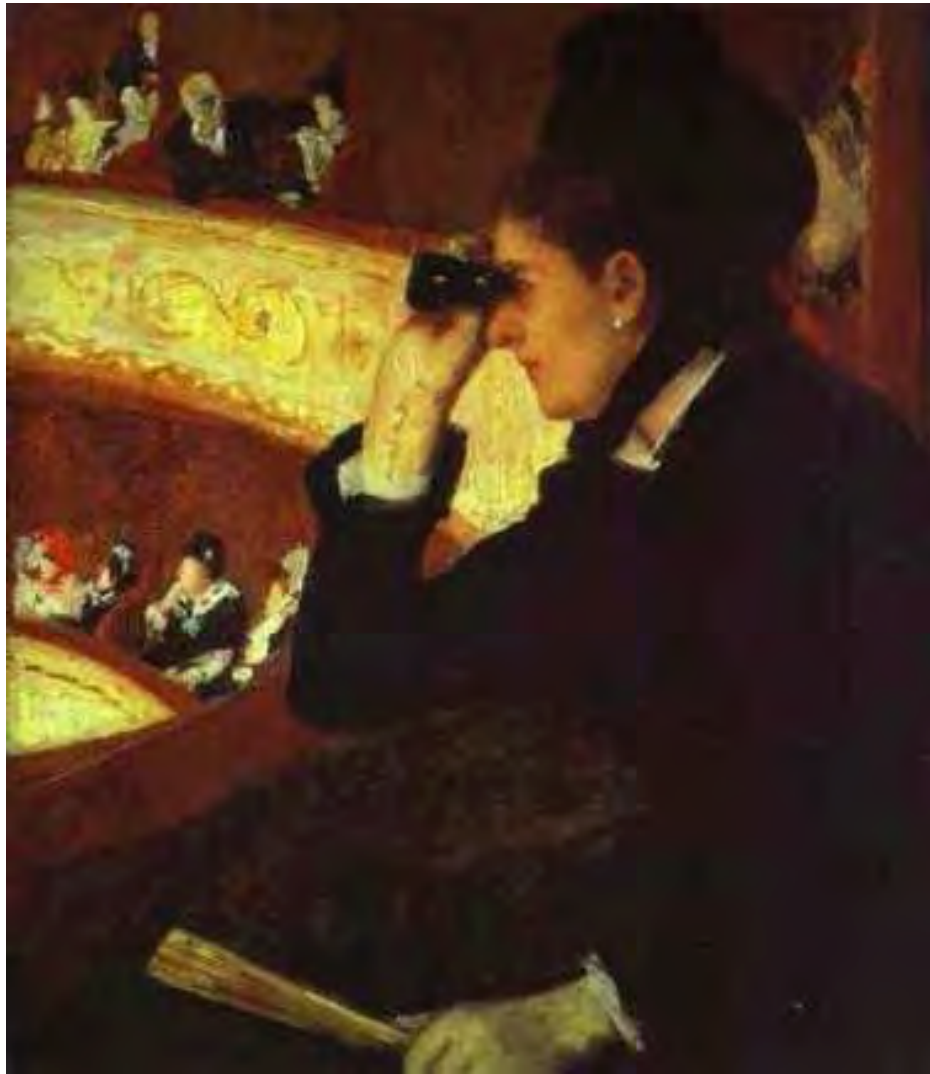
- Berthe Morisot figlia di un'agiata famiglia borghese, dimostrò una tenacia non comune sia nell'attività di pittrice che nelle proprie scelte di vita: alla scandalosa età di trentatré anni era ancora nubile. I suoi quadri saranno, anche dopo sposata sempre firmati con il suo cognome da ragazza.





- E' presente in mostra sia come modella, compare in tutta la sua sensualità nei ritratti di Eduard Manet, prima amante e in seguito cognato, sia come autrice in "Giovane donna che cuce in giardino" (1883). Opera che mette in rilievo la sua completa adesione all'impressionismo con l'eliminazione dei contorni e l'integrazione della figura umana nello spazio circostante.

- E' presente sia come modella, compare in tutta la sua sensualità nei ritratti di Eduard Manet, prima amante e in seguito cognato, sia come autrice in "Giovane donna che cuce in giardino" (1883). Opera che mette in rilievo la sua completa adesione all'impressionismo con l'eliminazione dei contorni e l'integrazione della figura umana nello spazio circostante.



- Mary Cassatt. L'americana. Presente in mostra con Donna che legge che raffigura la sorella Lidi immersa nella lettura. Giunta a Parigi nel 1866 divenne amica di Degas apprendendo il gusto del dettaglio e l'importanza del disegno.





- Marie Bracquemond, allieva di Ingres e moglie del pittore Felix, Marie Bracquemond è la meno nota tra le pittrici impressioniste. Nei suoi dipinti è frequente la rappresentazione di scene domestiche, spesso legate alla sua vita privata. Sostenitrice entusiasta delle dottrine impressioniste, partecipò alle esposizioni del gruppo nel 1879, nel 1880 e all'ultima del 1886



Jean-Baptiste Siméon Chardin: La giovane maestra (particolare)

- 1740, olio su tela; Londra, National Gallery



- La maestrina che insegna al paffuto bimbo di Jean-Baptiste Siméon Chardin è uno dei quadri più significativi dedicati al mondo dell'infanzia.
- Il giovane allievo appoggia la tenera manina sul libricino per mettere bene a fuoco ciò che la sua insegnante gli sta mostrando con garbo.
- Le due figure, descritte finemente, sono abbigliate secondo la moda francese del Settecento.

- I volti sono di un tenue color rosa soffuso, quasi incipriati e pervasi da una morbida luce che ne fa risaltare i lineamenti. Si noti, in particolare, il mobile in primo piano reso con accuratezza straordinaria, segno dell'indubbia perizia del pittore nel descrivere ogni tipo di oggetto: si pensi alla famosa *Natura morta con pipa* (1737; Parigi, Louvre), che piacque tanto a Paul Cézanne.

Honoré Fragonard: Fanciulla che legge

- 1776, olio su tela, cm. 81,1 x 64,8;
Washington, National Gallery



- L'opera fa parte delle scene "galanti" d'ambiente borghese dipinte da Honoré Fragonard, su evidente influsso dei suoi grandi maestri François Boucher e Jean-Baptiste Siméon Chardin. I toni qui puntano sul giallo intenso con tutte le sue sfumature, conferendo all'insieme un tocco di aerea levità e di innegabile delicatezza.
- La graziosa fanciulla dai capelli raccolti in uno *chignon* fermato da un nastro legge con molta compostezza, in una posizione elegantemente eretta da damina del suo tempo, un libricino tenuto in mano con un gesto alquanto vezzoso. La pennellata sfumata dà l'idea di un ambiente rischiarato dalla lampada a olio.

-



- F. Goya
- La lattaia di
Bordeaux, cm.
74 x 68
custodito a
Madrid Prado

il Ritratto

“Bisogna dipingere la persona nel suo ambiente, nella strada, in un quadro reale, dovunque tranne che al centro di una stesura di colori vuoti”
(J.K.Huysmans, 1881) ed ecco che il ritratto tradizionale è sostituito sempre più da figure inserite nella vita, al di fuori di ogni ufficialità.

Camille (1866), moglie di **Monet**



- *“è la signora Monet, la mia prima moglie che ho utilizzato come modella e, nonostante non abbia avuto assolutamente l'intenzione di farne un ritratto ma una figura parigina dell'epoca, la somiglianza è perfetta”.*

- Ritratto e figura si fondono mirabilmente. Attraverso un percorso tra “Ritratti e figure” che restituisce il vivace spaccato di un mondo pulsante di vita, la mostra vuole mettere in luce tali aspetti innovativi essenziali nell’elaborazione di un’arte moderna evidenziando anche le connotazioni delle singole personalità



Paul Cézanne
Madame Cézanne sulla
poltrona rossa, 1877 c.a.
Olio su tela, Dim: 72,4x55,9
cm
Bequest of Robert Treat
Paine, Boston, Museum of
Fine Arts

- **Oui, je suis Madame Cézanne**
- *Arrivato da Boston a Palazzo Strozzi, il celebre dipinto che l'artista fece alla moglie ha preso posto, oggi, nel cuore della mostra di cui è il simbolo*
- .
- Si tratta di Madame Cézanne sulla poltrona rossa, volto divenuto ormai familiare da quando è stata varata un'intensa campagna di stampa e promozione. Firenze è letteralmente tappezzata di manifesti e tabelloni pubblicitari anche di gigantesche dimensioni.
- L'opera è peraltro tra le più famose e importanti della pittura moderna. Cézanne la realizzò nel 1887 in omaggio a Hortense Fiquet, la modella con cui aveva avuto una relazione segreta e che poi aveva sposato. Oggi ha un valore di mercato di circa 30 milioni di euro.

- In origine, faceva parte della collezione di Egisto Paolo Fabbri, uno dei due collezionisti ai quali la mostra di Firenze 2007 è stata dedicata.
- Americano di origini fiorentine, colto e ricchissimo, Fabbri si innamorò della pittura di Cézanne quando l'artista era ancora semisconosciuto, e negli anni tra le due guerre mondiali arrivò a possederne ben 32 dipinti, che conservò nella sua casa di Firenze

- In quegli stessi anni visse in città Charles Loeser, americano di famiglia tedesca, coetaneo di Fabbri e come lui appassionato di Cézanne. Anche Loeser raccolse numerose opere del maestro di Aix (15 in totale). Grazie a questa doppia presenza, Firenze ha dunque offerto un contributo particolarissimo all'affermazione di quello che oggi è considerato il padre della pittura moderna. Da qui il titolo della mostra.

- Madame Cézanne sulla poltrona rossa fu esposto per la prima volta nel 1907 al Salon d'Automne di Parigi e nella circostanza folgorò il poeta Rainer Maria Rilke, che ne scrisse come di un'esperienza quasi spirituale. Fabbri, che nei confronti del pittore nutriva un sentimento totalizzante ed esclusivo ma che non riuscì mai a incontrare, teneva il quadro appeso nella sala da pranzo del palazzo di via Cavour.



Marie Bracquemond

*The Artist's Son and
Sister in the Garden at
Sèvres*

1890,



**Marie
Bracquemond
*On the Terrace at
Sèvres*
1880; Musée du
Petit Palais,
Geneva**







Eva Gonzalès

bella, vivace, intraprendente, dotata di una sensibilità e di un talento straordinario da permetterle di affrontare tutti i trabocchetti tecnici tesi dalla pittura. Figlia di Emmanuel Gonzalés, celebre romanziere spagnolo naturalizzato francese, Eva, nata in Francia nel 1849, crebbe in un ambiente frequentato da letterati, giornalisti ed intellettuali, come [Theodore de Banville](#) e Phillippe Jourde, direttore del Siècle.

- La sua formazione artistica ebbe inizio, nel 1865, sotto la guida di **Charles Chaplin**, un ritrattista che teneva dei corsi di pittura per donne. Nel 1869, venne accolta nello studio parigino di [Edouard Manet](#), dove, suscitando la gelosia di [Berthe Morisot](#), divenne allieva e modella del grande pittore.

- Nel 1870, si avverò il desiderio più grande di Eva: partecipare, ad una collettiva nel mitico **Salón de París**. Iniziò così la sua prestigiosa carriera espositiva, che la vide utilizzare, con grazia e grande capacità interpretativa, tutti gli insegnamenti appresi da Manet. L'influenza del padre dell'Impressionismo fu abbastanza significativa nel 1872, anno in cui Eva, dando inizio ad un percorso artistico molto personale, scelse di adottare le sottili morbidezze del pastello. Le nuove opere dalle tinte fresche e diafane incontrarono il favore di personaggi come **Émile Zola e Jules Castagnary**. Eva, per sua scelta, non espose mai nelle mostre degli Impressionisti, ma venne, comunque, associata al gruppo per il suo stile. Il giorno del funerale di Manet, morto all'età di 51 anni, a causa di un'atassia locomotoria, Eva era disperata.

Ritratto di Eva Gonzalès dipinto da
Manet



- Non si sa se venne colta da qualche funesto presagio, mentre tra le lacrime, intrecciava una coroncina di fiori, da poggiare sul corpo senza vita del suo maestro.
- Si sa solo che, da lì a meno di una settimana, lo raggiunse.
- Eva morì, prematuramente ed inaspettatamente, nel 1883, a soli 34 anni, per un'embolia causata da un

Le donne impressioniste

Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva
Gonzalès, Marie Bracquemond





- Nessun movimento artistico dell'era moderna è mai stato tanto popolare. Ancora oggi l'impressionismo continua a richiamare un ampio pubblico affascinato dalle opere di Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro.



- Meno note, ma altrettanto innovative sono le donne impressioniste che hanno legato il proprio destino ai più famosi colleghi maschi e non solo per averli accompagnati nella loro vita, a letto, negli atelier e nei caffè!



- Modelle, muse ispiratrice ma soprattutto pittrici straordinarie che contribuirono in modo significativo al successo e lo sviluppo dell'arte impressionista.
- Le opere di quattro importanti artiste: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond si possono ammirare in questi giorni alla Schirn Kunsthalle di Francoforte.

- Il'interno dello storico gruppo le donne impressioniste furono legate tra loro non solo dalla passione per la pittura, ma dal coraggio di affermare se stesse in una società che certamente non favoriva la loro attività artistica. Da quel momento la loro presenza non si limitò ai soggetti dei dipinti, vale a dire come modelle. La loro affermazione come artiste non fu comunque facile, oscurate costantemente dai loro colleghi che riuscirono ad arrivare più in alto perchè nati maschi. Figure di spicco furono senz'altro Berthe Morisot e Mary Cassatt.



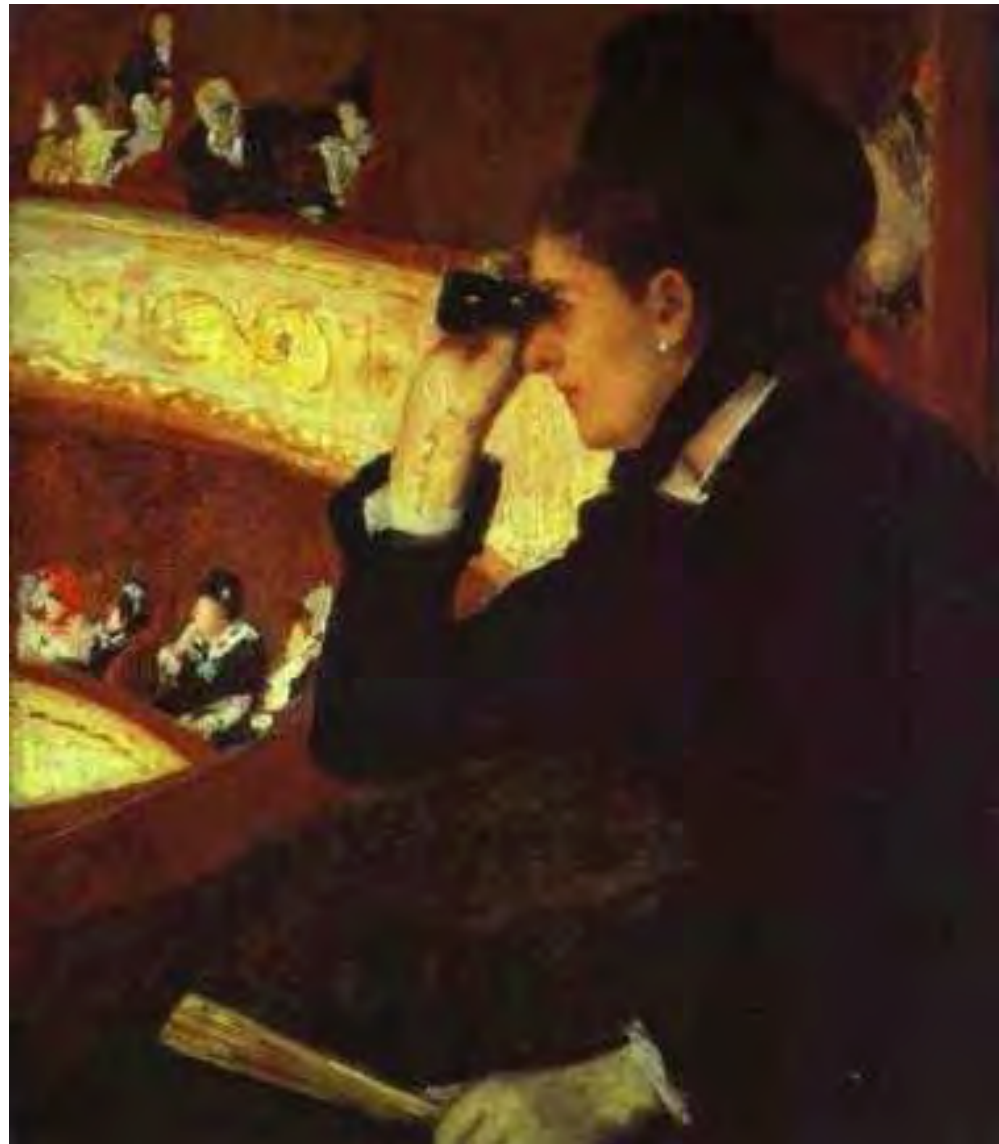


- Berthe Morisot Berthe figlia di un'agiata famiglia borghese, dimostrò una tenacia non comune sia nell'attività di pittrice che nelle proprie scelte di vita: alla scandalosa età di trentatré anni era ancora nubile. I suoi quadri saranno, anche dopo sposata sempre firmati con il suo cognome da ragazza.





- E' presente in mostra sia come modella, compare in tutta la sua sensualità nei ritratti di Eduard Manet, prima amante e in seguito cognato, sia come autrice in "Giovane donna che cuce in giardino" (1883). Opera che mette in rilievo la sua completa adesione all'impressionismo con l'eliminazione dei contorni e l'integrazione della figura umana nello spazio circostante.



- Mary Cassatt. L'americana. Presente in mostra con Donna che legge che raffigura la sorella Lidia immersa nella lettura. Giunta a Parigi nel 1866 divenne amica di Degas apprendendo il gusto del dettaglio e l'importanza del disegno.

Mary Cassat







- Marie Bracquemond, allieva di Ingres e moglie del pittore Felix, Marie Bracquemond è la meno nota tra le pittrici impressioniste.
- Nei suoi dipinti è frequente la rappresentazione di scene domestiche, spesso legate alla sua vita privata.
- Sostenitrice entusiasta delle dottrine impressioniste, partecipò alle esposizioni del gruppo nel 1879, nel 1880 e all'ultima del 1886



Margherita Grassini Sarfatti

fu una figura di spicco del XX secolo che rispecchiò alcuni tratti salienti del suo tempo: una nuova consapevolezza femminile, l'ideologia estremista dell'avanguardia ed il fascino perverso del dispotismo.

-
- **Margherita Grassini Sarfatti** era una donna non particolarmente bella, ma sicuramente ricca del fascino che le veniva dalla sua non comune cultura. Scrittrice, intellettuale, critica d'arte, musa ispiratrice della politica culturale del fascismo, teorica femminista ed appassionata alfiera dell'arte moderna
-
- Quarta ed ultimogenita di una ricca famiglia di origini ebraiche, nacque nel ghetto vecchio di Venezia a palazzo Bembo, sul Canal Grande, nel 1883. Dopo un'adolescenza tranquilla e dorata, si sposò giovanissima, con l'avvocato Cesare Sarfatti, e si trasferì a Milano.
- Dal 1910, il salotto di Margherita, in C.so Venezia 95, nella sua lussuosa casa milanese divenne un luogo di incontro strategico per l'avanguardia artistica, dove il Futurismo trovò consacrazione autorevole e definitiva.
- Fra gli ospiti più assidui: i pittori **Boccioni, Marinetti, Carrà, Russolo, Tallone, Sironi, Tosi** e la poetessa **Ada Negri**, inseparabile e fedele amica di Margherita, . Fra i frequentatori del salotto c'erano anche molti intellettuali e uomini politici, tra questi si distingueva, per abilità dialettica, un giovane emiliano sicuro di sé: **Benito Mussolini**.



Lina Wertmüller
Die Geliebte
Duce



Felice Casorati: il pittore nacque a Novara il 4 dicembre 1883 e scomparve a

Torino il 1 marzo 1963.

- Il padre ufficiale di carriera e pittore dilettante, proveniva da una famiglia che aveva dato all'Italia matematici e scienziati di fama. Casorati trascorse l'infanzia a Milano, Reggio Emilia, Sassari e infine a Padova dove si dedicò agli studi musicali con un'intensità tale da rimanere vittima di un esaurimento nervoso all'età di diciotto anni. Durante un periodo di riposo a Praglia, sui colli euganei, cominciò a dipingere, eseguendo la prima opera nota, un paesaggio padovano del 1902.

- Nel 1906 si laureò in legge all'Università di Padova, decidendo tuttavia di dedicarsi alla carriera artistica. Ritratto di signora, un'elegante immagine della sorella Elvira, fu ammesso dalla giuria alla Biennale di Venezia nel 1907. A Napoli dal 1908 al 1911, studiò l'opera di Pieter Brueghel "Il Vecchio" nella collezione del Museo Nazionale

- Le sue opere furono esposte alla Biennale del 1909 e del 1911; in questa seconda occasione rimase fortemente impressionato dalla sala dedicata a [Gustav Klimt](#). Lo stile simbolico e decorativo della Secessione viennese influenzò in maniera determinante le successive opere di Casorati. Tra il 1911 e il 1915 visse a Verona fondando insieme con altri, nel 1914 la rivista "La Via Lattea" alla quale collaborò con illustrazioni di stile "[Art nouveau](#)" alla maniera di Jan Toorop e Aubrey Beardsley. Durante gli ultimi anni fu vicino agli artisti di Cà Pesaro, Martini, Gino Rossi, Pio Semeghini, il cui orientamento europeo lo introdusse ai recenti sviluppi artistici di Parigi e Monaco.

- Casorati fu arruolato nell'esercito nel 1915. Alla morte del padre nel 1917 si trasferì con la famiglia a Torino, divenendo ben presto una figura centrale nei circoli intellettuali della città. Strinse rapporti di amicizia con il compositore Alfredo Casella e con Piero Gobetti, aderendo nel 1922 al gruppo della "Rivoluzione Liberale". Nel 1923 in conseguenza dell'amicizia con l'antifascista Gobetti, subì un arresto e alcuni giorni di carcere; dopo quell'episodio evitò di entrare in conflitto aperto con il regime.



- Casorati fu arruolato nell'esercito nel 1915. Alla morte del padre nel 1917 si trasferì con la famiglia a Torino, divenendo ben presto una figura centrale nei circoli intellettuali della città. Strinse rapporti di amicizia con il compositore Alfredo Casella e con Piero Gobetti, aderendo nel 1922 al gruppo della "Rivoluzione Liberale". Nel 1923 in conseguenza dell'amicizia con l'antifascista Gobetti, subì un arresto e alcuni giorni di carcere; dopo quell'episodio evitò di entrare in conflitto aperto con il regime.

-







- Nelle opere della maturità, nel periodo post bellico, come il "Ritratto di Silvana Cenni" del 1922 e "Meriggio" del 1923, al dettaglio decorativo si sostituì la meditazione di una forma essenziale, influenzata dalle costruzioni spaziali matematiche della pittura quattrocentesca e, in particolare, dall'atmosfera di immobilità tipica dell'opera di [Piero della Francesca](#). Nel 1924 Casorati tenne una personale alla Biennale, accompagnata da un autorevole saggio di presentazione in catalogo di Lionello Venturi.

- La purezza cristallina e il tono enigmatico delle composizioni casoratiane contribuirono a delineare il "realismo magico", condiviso in origine dal gruppo di "[Novecento](#)". Pur partecipando alle mostre del "Novecento" del 1926 e del 1929, Casorati si mantenne tuttavia autonomo rispetto al movimento di Mergherite Sarfatti. Nel corso degli anni Venti assunse un ruolo guida nella vita culturale italiana. nel 1923 aprì nello studio di via Mazzini a Torino, una scuola per giovani artisti. Tra gli allievi ebbe Francesco Menzio, Carlo Levi, Gigi Chessa e Jessie Boswell, che in seguito fecero parte del gruppo dei "Sei pittori di Torino"

- Nel 1930 sposò Daphne Maugham, che frequentava la sua scuola dal 1926; fu pittore anche il figlio Francesco. Nel 1925 fu tra i fondatori della Società di Belle Arti Antonio Fontanesi, allo scopo di promuovere mostre di artisti italiani e stranieri dell'Ottocento e contemporanei. L'amicizia con l'industriale e collezionista Riccardo Gualino incoraggiò l'interesse di Casorati per il design di interni. Nel 1925 lavorò con Alberto Sartoris al teatrino di casa Gualino. Alla III Biennale di arti decorative di Monza collaborò con Sartoris alla "via commerciale" per il padiglione piemontese; progettò inoltre l'atrio della Mostra dell'architettura alla Triennale di Milano del 1933.

- Nel 1935 lo studio di Casorati ed [Enrico Paulucci](#) ospitò la prima mostra collettiva d'arte astratta italiana, comprendente opere di Licini, Melotti e [Lucio Fontana](#). Casorati vinse il premio per la pittura alla Biennale di Venezia nel 1938. Ricevette riconoscimenti ufficiali anche alle grandi esposizioni di Parigi, Pittsburgh e San Francisco alla fine degli anni Trenta. Fu particolarmente attivo nella creazione di scene e costumi per il Teatro dell'Opera di Roma, la Scala di Milano e il Maggio musicale fiorentino, attività che proseguì anche nel dopoguerra. Nel 1952 tenne una personale alla Biennale, e con [Ottone Rosai](#), ricevette il premio speciale della Presidenza

- Nel 1935 lo studio di Casorati ed [Enrico Paulucci](#) ospitò la prima mostra collettiva d'arte astratta italiana, comprendente opere di Licini, Melotti e [Lucio Fontana](#). Casorati vinse il premio per la pittura alla Biennale di Venezia nel 1938. Ricevette riconoscimenti ufficiali anche alle grandi esposizioni di Parigi, Pittsburgh e San Francisco alla fine degli anni Trenta. Fu particolarmente attivo nella creazione di scene e costumi per il Teatro dell'Opera di Roma, la Scala di Milano e il Maggio musicale fiorentino, attività che proseguì anche nel dopoguerra. Nel 1952 tenne una personale alla Biennale, e con [Ottone Rosai](#), ricevette il premio speciale della Presidenza



Destini femminili intrecciati da un grande protagonista dell'arte moderna italiana: Felice Casorati

-
- Nel clima generale di "ritorno all'ordine", si inserisce anche il **"Novecento"** o "Stile Novecento", un movimento promosso, nel 1922, da **Margherita Sarfatti** e da un gruppo di artisti italiani, che attinge a stilemi "primitivi" tratti dall'arte africana ed oceanica. In questo clima artistico meditativo, ma portatore di audaci sperimentazioni, emergono le figure femminili di **Daphne Maugham, Nella Marchesini, Paola Levi Montalcini, Lalla Romano, Marisa Mori e Carol Rama**.
- Si tratta di sei eccezionali personalità differenti per stile, ma accomunate da un'esperienza artistica iniziata nello studio di **Felice Casorati**, un artista che occupa un ruolo guida nella vita culturale italiana, tanto da essere considerato "l'artefice stesso della torinesità".



- Pur partendo dalla lezione di una così carismatica personalità, le allieve di Casorati riescono ad immettersi negli spazi aperti di questo vivace contesto artistico, raggiungendo tutte una propria dimensione personale.

Ma ora vediamo una ad una

- Pallida, colta, bella fuori e dentro, una bellezza che si evidenzia nelle sue opere così cariche di emozioni semplici e vere. Emozioni che **Daphne Maugham** trasferisce sulle proprie tele, cogliendo quanto di più profondo riesce a percepire nella natura. Daphne Maugham nasce a Londra nel 1897, in una famiglia che vanta artisti e scrittori famosi. Dopo aver frequentato le più prestigiose scuole di disegno e pittura a Parigi ed a Londra, nel 1925 si trasferisce a Torino, dalla sorella Cynthia, ballerina presso il Teatro di Gualino, dove conosce Felice Casorati, che, nel 1931, diventerà suo marito.

- Dopo un breve periodo casoratiano, la sua pittura ritorna verso un naturalismo a vocazione spiritualistica, dove riappare la sua educazione francese e inglese. Sotto l'influsso di Daphne, Casorati scopre l'ariosità del colore e schiarisce la sua tavolozza. Per approfondire la vita e l'opera di [Daphne Maugham](#) vi consiglio la lettura di un articolo scritto da Jolanda Leccese per Tufani Editrice.
- Vita e opere di Carol Rama sul mio articolo [Carol Rama. Femme de sept visages](#)
-

- **Nella Marchesini**, pittrice e poetessa sensibile e raffinata, nasce a Marina di Massa, nel 1901. All'età di dieci anni si trasferisce con la famiglia a Torino. Intorno agli anni Venti, entra in contatto con Felice Casorati: sarà una delle prime allieve del maestro nella celebre scuola di Via Galliari. Nel 1930, inizia il sodalizio personale ed professionale con **Ugo Malvano**, un pittore profondamente affascinato dagli Impressionisti e dall'opera di Cézanne. Il matrimonio con Malvano contribuirà al suo allontanamento dalla scuola di Casorati. La formazione "casoratiana" della Marchesini è evidente nelle sue opere, ma nello stesso tempo i molti studi sulla sua immagine sono indizi rivelatori di un tentativo di ricerca della propria identità artistica. Le sue continue sperimentazioni compositive sono caratterizzate da una personale cifra stilistica che si manifesta come un simbolico ponte tra il suo essere artista e il suo essere donna casalinga. La sua consapevolezza del contrasto tra i due ruoli, le sue riflessioni più profonde, le sue emozioni, i suoi affetti, traspaiono nella sua pittura attraverso un linguaggio con suggestioni espressionistiche

- **Lalla Romano**, donna di indole difficile, dal carattere schivo e solitario, lontana dai clamori del mondo, ma artista poliedrica, perfettamente a suo agio tra immagini e parole. Molti sanno che Lalla Romano era poetessa e scrittrice, ma pochi sanno che era anche pittrice. E guardando i suoi quadri ci si accorge che anche come pittrice era molto brava. Godetevi questa [intervista](#) a Lalla Romano a cura di Antonio Ria, critico d'arte!
- Lalla Romano vista dall'artista-fotografo italiano [Maurizio Galimberti](#)
- Intervista a Marisa Mori, a cura di Alessandra Marzuoli, sul magazine online [Undo.Net](#)
- Vita e opere di Paola Levi-Montalcini sul mio articolo [Paola Levi-Montalcini tra arte e matematica](#)
-
-



Nella Marchesini
Malvano, Marina di
Massa 1901 – Torino
1953
Studio di testa femminile,
1920 – 1924 ca.
Olio su cartone,
49,2×34,8 cm
Acquistato nel 1924 a
Venezia alla XII Mostra
autunnale di Ca' Pesaro

- Dopo essersi trasferita a Torino l'artista entra in contatto con Pietro Gobetti e, presentata a Felice Casorati, crea insieme a Silvio Avondo il primo nucleo di allievi del celebre maestro. Sposata nel 1930 con il pittore Ugo Malvano, condividerà con il marito le persecuzioni razziali che la segneranno indelebilmente. Fu artista di profonda cultura, oltre che poetessa sensibile e raffinata; nella sua pittura sono rintracciabili gli studi sulla volumetria della figura, spesso fissata in una dimensione spaziale atemporale. Nei suoi volti assorti, soprattutto, si percepisce un originale linguaggio di suggestioni espressionistiche modulate con grande intensità emotiva. Tema elettivo dei suoi ritratti furono i componenti della sua cerchia familiare.

-

L'opera di Paola Levi-Montalcini e il risultato



una trasgressiva, intuitiva, fertile curiosità che produce conoscenza.

- **Paola Levi Montalcini**, sorella gemella del Premio Nobel, Rita, nasce a Torino il 22 aprile 1909. Animata fin da piccola dalla vocazione per il disegno, Paola inizia la sua attività artistica, a soli diciassette anni, nell'atelier di **Felice Casorati**. Gli esordi di Paola come artista tradiscono l'influenza di una personalità rigorosa e raffinata come quella di Casorati. Ma Paola, con il garbo e la tenacia che caratterizzeranno la sua vita e le sue opere, reinterpreta ogni insegnamento, approdando a uno stile personale. A differenza della sorella, che ha viaggiato molto negli Stati Uniti, Paola è rimasta sempre in Italia, coltivando un rapporto molto intenso con le differenti interazioni culturali e formali che attraversano in quegli anni tutta l'arte europea.

- Nel 1950 è stata una delle principali promotrici della sezione torinese del MAC (Movimento Arte Concreta), ma non è stata mai un'astrattista; si è dedicata in modo profondo all'arte informale, ma ha evitato l'etichetta di artista informale; ha proposto interessanti osservazioni sulle possibilità dell'arte cinetica e si è impegnata nella creazione di originali sculture tridimensionali, ma non si è mai sentita una scultrice cinetica vera e propria. Nel suo iter, apparentemente atipico, ha creato invece una sua estetica particolare ed individuale.

attività creativa e di ricerca, negli anni Settanta, verso i risultati di nuove ricerche matematiche: nelle sue opere sono stati infatti riconosciute chiare connessioni con la [teoria delle catastrofi](#) del matematico e filosofo francese [René Thom](#). Non a caso, Raymond Queneau, poeta e narratore francese, di lei scrisse: "...un'immaginazione che unisce il delirio del matematico alla ragione del poeta".

Paola muore a Roma il 29 Settembre del 2000. Così la sorella Rita Levi Montalcini ha descritto il rapporto che aveva con Paola: "Tra noi due non c'è alcuna differenza, perchè il mio percorso scientifico e il suo percorso artistico nascono dalla stessa capacità intuitiva"

- Alcuni [articoli monografici](#), dedicati a Paola Levi Montalcini, su Luxflux -Museo Laboratori di Arte Contemporanea.
- ["Paola Levi Montalcini vista dagli scaffali della sua biblioteca"](#), a cura di Augusto Pieroni, storico e critico dell'arte contemporanea.
- La [Fondazione Levi-Montalcini Onlus](#) costituita nel luglio

IL NOVECENTO ARTISTICO IN ITALIA

- Con il nome di Novecento o di Stile Novecento si vuol indicare un movimento promosso da un gruppo di artisti italiani nel 1921, che aveva come scopo quello di far tornare alla tradizione pittorica antica, reagendo contro le "stravaganze e le eccentricità" delle avanguardie.

Gli artisti del gruppo erano sette: Mario Sironi, Anselmo Bucci, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba e Pietro Marussi, che esposero nel 1923 nella galleria Pesaro a Milano, inaugurata da Mussolini. L'anno dopo l'esposizione ottenne un gran successo alla biennale di Venezia e, nel 1930, il '900 fu definito come l'arte ufficiale del Fascismo.

- I pittori di questo movimento si sentirono attratti dalla pittura italiana da Giotto al Rinascimento, ritornarono quindi al figurativismo e al concetto forma-volume che già diffondeva la rivista "Valori Plastici", fondata nel 1918, che pubblicava proposte di pittori, che aveva idee simili, come Carrà, De Chirico, Soffici, Morandi, ed altri, sebbene non avessero realmente una poetica stilistica comune, ma che, in ogni modo, preferivano ritornare al paesaggio, alle nature morte e al ritratto. Le loro idee basilari si applicarono poi all'architettura, alla scultura, alla letteratura e alla musica, cercando di superare le strette barriere nazionali e diffondendosi in altri paesi europei.

- Il governo fascista preferiva e consigliava una tematica epico-popolare, dentro gli schemi neoclassici e con fini sociali ed educativi, soprattutto antisperimentale, contro le stravaganze e le improvvisazioni delle avanguardie. Il Fascismo voleva un'arte basata sul mestiere e sulla tradizione, che doveva piacere ed essere capita dal popolo, e perciò un'arte figurativa ben fatta tecnicamente, un'arte come artigianato e l'artista come uomo di mestiere.
- A differenza dei regimi nazista e comunista, esso tollerava altre tendenze e non imponeva quest'arte come l'unica autorizzata, per quanto il governo accettasse e pagasse solamente le opere che si collocavano dentro la linea ufficiale fascista.

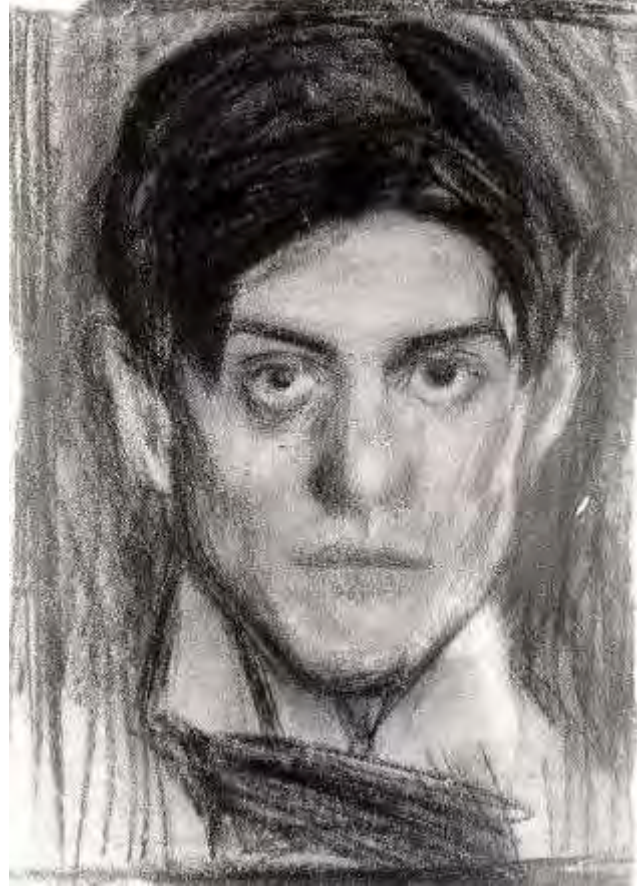
In realtà, e in generale, al fascismo interessava più il contenuto dell'opera che i suoi elementi formali o la sua corrente o il suo stile; in ogni modo un'opera senza contenuto era preferibile ad una con un contenuto contrario agli ideali fascisti. Nelle esposizioni nazionali, durante quel periodo, si esposero anche opere astratte o espressionistiche, insieme a quelle realistiche di gusto ufficiale.

- Nel 1925 Consiglio, nel suo libro "Cinema, Arte e Linguaggio", scriveva: "Le nazioni parlamentari limitano ancora l'uso della loro autorità ad una censura preventiva. Lo Stato comunista ha risolto il problema in maniera totalitaria inglobando l'arte nella sfera della propaganda sociale e della pedagogia. Lo Stato razzista (in quegli anni il termine si applicava alla Germania nazista e non ancora all'Italia fascista) esige una produzione che esalti l'idea nazionale e la superiorità razziale. Lo Stato fascista separa nettamente il cinema d'arte dal cinema di propaganda (ed in generale ogni arte): il primo è un'attività libera, ma col controllo preventivo della censura fascista, mentre il secondo si svolge dentro le funzioni riservate allo Stato".

- Il governo fascista preferiva e consigliava una tematica epico-popolare, dentro gli schemi neoclassici e con fini sociali ed educativi, soprattutto antisperimentale, contro le stravaganze e le improvvisazioni delle avanguardie. Il Fascismo voleva un'arte basata sul mestiere e sulla tradizione, che doveva piacere ed essere capita dal popolo, e perciò un'arte figurativa ben fatta tecnicamente, un'arte come artigianato e l'artista come uomo di mestiere.
- A differenza dei regimi nazista e comunista, esso tollerava altre tendenze e non imponeva quest'arte come l'unica autorizzata, per quanto il governo accettasse e pagasse solamente le opere che si collocavano dentro la linea ufficiale fascista.

- In realtà, e in generale, al fascismo interessava più il contenuto dell'opera che i suoi elementi formali o la sua corrente o il suo stile; in ogni modo un'opera senza contenuto era preferibile ad una con un contenuto contrario agli ideali fascisti. Nelle esposizioni nazionali, durante quel periodo, si esposero anche opere astratte o espressionistiche, insieme a quelle realistiche di gusto ufficiale.

Nel 1925 Consiglio, nel suo libro "Cinema, Arte e Linguaggio", scriveva: "Le nazioni parlamentari limitano ancora l'uso della loro autorità ad una censura preventiva. Lo Stato comunista ha risolto il problema in maniera totalitaria inglobando l'arte nella sfera della propaganda sociale e della pedagogia. Lo Stato razzista (in quegli anni il termine si applicava alla Germania nazista e non ancora all'Italia fascista) esige una produzione che esalti l'idea nazionale e la superiorità razziale. Lo Stato fascista separa nettamente il cinema d'arte dal cinema di propaganda (ed in generale ogni arte): il primo è un'attività libera, ma col controllo preventivo della censura fascista, mentre il secondo si svolge dentro le funzioni riservate allo Stato".



- Picasso nasce a Malaga, in Spagna, nel 1881: il padre è pittore ed insegnante di disegno. Sino al 1894 il giovane Picasso resta sotto la direzione artistica del padre. sinché questi, vedendo il talento straordinario del figlio, gli dona pennelli e tavolozza e rinuncia lui stesso per sempre a dipingere. Quando la famiglia si trasferisce a Barcellona, nel 1895, il giovane Picasso era già talmente bravo che poté saltare le prime classi, superando brillantemente la prova di ammissione alle classi superiori.

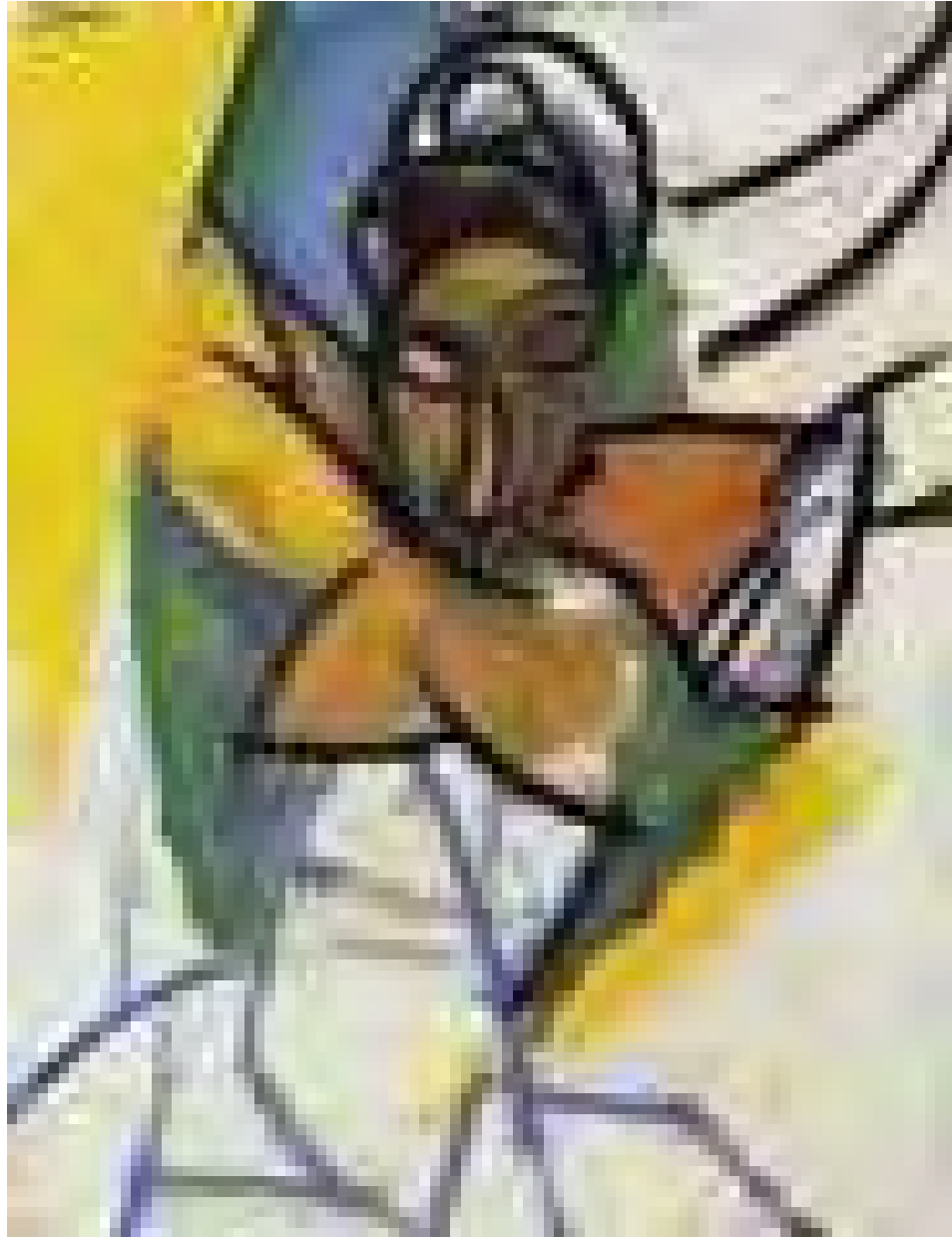
- L'anno dopo ha già il suo primo studio a Barcellona ed espone il suo primo grande dipinto accademico realizzato ad olio: *La prima comunione*.
- Il secondo dipinto, *Scienza e carità*, vince la medaglia d'oro all'esposizione di Malaga. I fratelli del padre mandano del denaro affinché Pablo studi presso l'Accademia Reale di San Fernando a Madrid, ma nell'inverno del 1897 l'abbandona perché si ammala di scarlattina, ma anche perché gli ambienti accademici e familiari cominciavano a stargli stretti.

- Preferisce ritirarsi in solitudine in un villaggio dei Pirenei, con l'amico Pallarés, e nel 1899 inizia a frequentare, a Barcellona, il cabaret "Els Quatre Gats", incontrandosi con artisti e intellettuali modernisti, influenzati dall'Art Nouveau francese e dai Preraffaelliti inglesi.
- In preda all'entusiasmo per le nuove tendenze artistiche, con l'amico e pittore Casagemas parte per Parigi nel 1900, dove comincia a vedere opere di Cézanne, Toulouse-Lautrec, Degas, Bonnard e altri. Il mercante Manach gli offre 150 franchi al mese in cambio di quadri, ma alla fine dell'anno ritorna con Casagemas a Barcellona e Malaga.
- Per una questione d'amore con una donna, nel 1901, Casagemas si suicida a Parigi. Picasso va a Madrid a dirigere la rivista "Arte Joven", che però fallisce dopo pochi numeri, così a maggio, deluso da quello che lui reputa il "provincialismo" della sua patria, torna per la seconda volta a Parigi. Le opere che pubblica vengono firmate soltanto "Picasso", dal nome della madre.

- Esegue opere su motivi della vita parigina, in cui compaiono spesso come temi la povertà, la vecchiaia e la solitudine: ha inizio il "periodo blu", perché la tavolozza è quasi monocroma, sul verde e blu. La morte dell'amico Casagemas lo influenzò moltissimo nella scelta di questo stile.
- Gli scade nel 1902 il contratto con Manach, per cui è costretto a rientrare a Barcellona, ma in ottobre torna per la terza volta a Parigi e non avendo soldi per le tele, esegue quasi esclusivamente disegni.
- Nel gennaio 1903 è costretto a ritornare a Barcellona, dove dipinge più di 50 opere con toni intensi del blu, che esprimono la miseria fisica della vecchiaia e della debolezza.
- Nel 1904 si trasferisce definitivamente a Parigi. Conosce Fernande Olivier, che sarà la sua compagna per sette anni. Fa spesso visita al circo Médrano (dove trova ispirazione per motivi di circo e saltimbanchi). Termina il "periodo blu". I temi circensi segnano l'inizio del "periodo rosa", artisticamente più sicuro, più maturo di quello "blu". La povertà e la depressione cedono il posto a un'atmosfera più leggera. Saltimbanchi, acrobati, arlecchini... vengono tuttavia dipinti in luoghi di solitudine, senza spettatori.



Nel 1906 visita l'esposizione di sculture iberiche al Louvre: ne resta molto impressionato. Vollard acquista la maggior parte dei "dipinti rosa", consentendogli per la prima volta di non avere preoccupazioni finanziarie. Si reca in Spagna a far visita ai propri genitori. Il 1906 è un anno molto importante per Picasso, perché nello stesso tempo conosce Matisse e Derain, i due artisti legati a Cézanne (che morirà il 22 ottobre dello stesso anno), e scopre l'[arte tribale africana](#), anzi, come allora si diceva, "l'arte negra", termine con cui s'indicava anche l'arte proveniente dall'Oceania; un'arte che aveva già suscitato forti interessi da parte del Fauvismo.



- Due quadri fondamentali del 1906 segnano la sua iniziale rottura col cosiddetto "periodo rosa": [Autoritratto con tavolozza](#) e [Gertrude Stein](#), dove gli sguardi, seri ma inespressivi, tendono ad assumere i contorni della maschera. Molto significativi sono anche gli studi preparatori al suo capolavoro delle *Demoiselles*.
- Anche il suo [Autoritratto](#) del 1907 è un chiaro indizio della svolta artistica che si sta verificando nella sua pittura. Infatti, dopo molti studi e variazioni, in luglio termina il grande quadro *Les demoiselles d'Avignon*: è la prima opera "cubista". Kahnweiler, entusiasta del dipinto, diviene il suo unico mercante.



- L'opera, conservata al MoMA di New York, è stata realizzata nel 1907 da [Pablo Picasso](#). E' un olio su tela, di cm 244x233, di genere figurativo ed ha per soggetti 5 personaggi di fronte ad una natura morta.



- Il quadro, dai toni dinamici e drammatici, è caratterizzato da uno schema geometrico quadrangolare, con un impianto asimmetrico.
- Le linee guida, costituite dalle figure delle donne, sono rettilinee verticali a sinistra e frastagliate a destra.
- L'inquadratura scelta è quella del piano intermedio e frontale.
- La luce è irrealistica: le zone chiare, corrispondenti ai corpi femminili, sono larghe e piatte, mentre le limitate zone scure dipinte sulle stesse figure non sono ombre, ma segni per sottolineare la deformazione, anche se danno l'impressione di isolare le cinque prostitute dallo sfondo, esaltandone i corpi nudi.

- Tra i colori dello sfondo (neutri, freddi) e quelli delle donne (caldi) si nota un certo contrasto cromatico, non molto accentuato: le tonalità vanno dal rosa al giallo, dal bianco al rosso, mentre lo sfondo tocca le tonalità dell'azzurro e del grigio passando per il marrone.
- Le forme bi-tridimensionali sono articolate in modo da distribuire i pesi visivi quasi casualmente, senza un ordine prestabilito. I corpi infatti sono molto stilizzati, il giro vita appare sproporzionatamente sottile, rispetto ai fianchi e alle spalle, che al contrario sono larghi

- Più che dagli atteggiamenti delle figure, il movimento è dato dalle linee e dalle forme.
- Lo spazio è indefinito e chiuso, in quanto lo sfondo si frantuma in tante schegge appuntite, incastrate tra le figure: sono queste che danno senso allo spazio.
- Una natura morta arricchisce il quadro; vengono infatti ritratti alcuni frutti (dei grappoli d'uva, una pera, una mela e un'anguria).

- Alle donne Picasso non vuol dare tanto una carica erotica, quanto piuttosto una forza aggressiva, di contestazione.
- Non può semplicemente dipingere donne normali che con facce scolpite abbiano sembianze primitive. Ha bisogno di utilizzare le prostitute, perché esse rappresentano, simbolicamente, le contraddizioni del suo tempo.
- Il quadro è stato dipinto in maniera nervosa, esagitata, in tempi diversi. Peraltro appariva come incompiuto, come mancante di unità, e questo nonostante un lavoro frenetico realizzato su 16 [schizzi](#), tra l'autunno 1906 al luglio 1907.

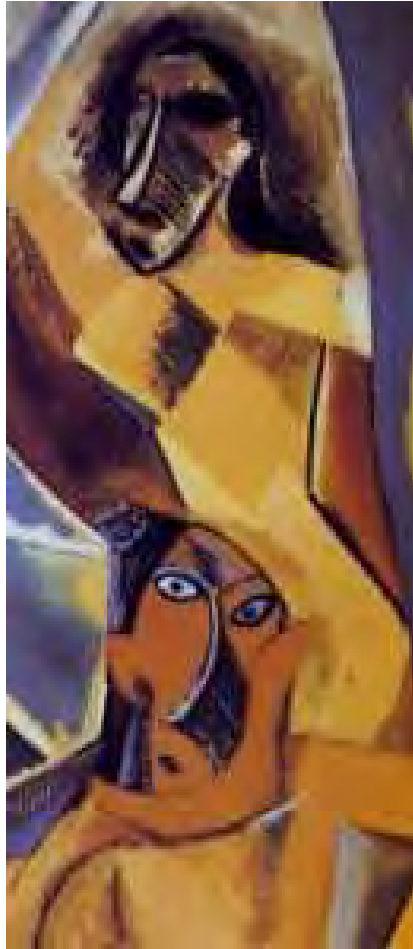
- Le donne al centro guardano verso l'osservatore, in un atteggiamento poco comprensibile: non si capisce infatti se, in maniera naturale, realistica, si debba pensare a una messa in mostra della propria "merce", o se invece in questa ostentazione di sé non vi sia un atteggiamento di sfida, di provocazione.
- Gli sguardi non sono ammiccanti, sensuali, ma seri, fissi, velatamente tristi, espressivi di un malessere esistenziale, come se i protagonisti fossero lì per forza.
- Sembra di assistere a un film diviso in tre tempi. La donna di sinistra entra nella scena pronta a recitare ma non recita, perché rappresenta il passato che va negato; le due di centro recitano la loro parte senza molta convinzione, con pose rituali, poco sentite.

- . Le ultime due a destra invece sono la negazione della contraddizione: una negazione che non porta a una nuova positività, ma porta comunque a risolvere un problema esistenziale reale.
- Hanno una maschera, non vogliono mostrare i loro sentimenti o i loro stati d'animo.
- Vogliono apparire diverse da ciò che sono. Vogliono nascondersi ma restando sulla scena, vogliono assumere un'identità diversa.
- Non vogliono lacerarsi tra desiderio e realtà, tra essere e dover essere, voglio apparire "altro".

Sono l'illusione di una diversità reale. Perché prostitute? Perché sono più umane delle *Bagnanti* di Cézanne, meno anonime, più vicine all'identità maschile alienata. Nelle *Bagnanti* l'artista le osserva come un voyeur, quasi nascosto dietro una siepe. Qui invece le guarda di fronte, come fosse già entrato nel bordello.

Picasso è l'uomo-artista che nell'atteggiamento delle donne non accetta la propria alienazione ma se ne serve per aggredire il mondo, per uscire dall'anonimato insignificante.

Il bordello è il rifiuto del mondo borghese, standardizzato, formale, legato a valori fittizi: è il luogo della ricerca di una diversa umanità, un luogo al negativo, come può essere un qualunque luogo in cui in definitiva prevalgono rapporti mercantili.





- La testa della figura di sinistra, rappresentata di profilo con l'occhio frontale, deriva da una convenzione pittorica presente nell'arte egizia e nelle civiltà arcaiche conosciute anche attraverso la mediazione di Gauguin.



- *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)* nasce a soli sette anni di distanza dalle *Sorelle Wyndham* di Sargent, il quale dipinge come piace al pubblico: le sue figure sono belle, eleganti e aristocratiche. I rasi splendidi fasciano i giovani corpi, il tocco morbido delle pennellate rende tessuti, oggetti e figure piacevoli e splendidi.

Le figure di Picasso invece sono brutte, sgradevoli, deformate: le stesure sono piatte, i volti riproducono l'essenzialità d'una maschera. Eppure gli sguardi delle "prostitute" sono seri, intensi, drammatici, e anche ironici, provocatori, sicuramente non banali, non convenzionali, come quelli appunto di Sargent, che oscillano tra il malinconico e l'annoiato.

- Quando Picasso mostrò l'opera ad amici, critici e collezionisti, nel suo studio parigino del Bateau-Lavoir (1), provocò un unanime rifiuto. Tra i più indignati vi fu Matisse, che definì il lavoro un oltraggio, un tentativo di mettere in ridicolo il movimento moderno.
- Il critico Fénéon gli consigliò di dedicarsi alle caricature; il collezionista russo S. Scukin ne parlò come della rovina dell'arte francese; la collezionista e scrittrice americana G. Stein paragonò l'opera a un vero cataclisma (anche se ben presto si convinse, al pari di A. Breton, che si era di fronte a qualcosa di meraviglioso);
- il collezionista tedesco W. Uhde scrisse di un quadro stupefacente e strano; Apollinaire fu abbastanza infastidito; Braque restò scettico e Derain, inquietato, sostiene che un giorno si sarebbe trovato Picasso appeso a testa in giù.

- Tra i galleristi che sostengono l'arte di Picasso fin dal primo soggiorno parigino, vi sono Weill, Kahnweiler e Vollard, che saranno oggetto di alcuni celebri ritratti.
- D'altra parte lo stesso Picasso dichiara alla Stein che "ogni capolavoro viene al mondo con una dose di bruttezza congenita. Questa bruttezza è il segno della lotta del suo creatore per dire una cosa nuova in maniera nuova".
- Il quadro infatti non aveva precedenti storici: non solo per i volti-maschere, ma anche per la spigolosità dei corpi, per la loro voluta deformazione. Il colore appariva duro e secco, dava pochissimo spazio ai rilievi: non è modulato dalla luce ma ha una definizione del tutto indipendente da qualsiasi incidenza luminosa e segue l'inclinazione dei piani.

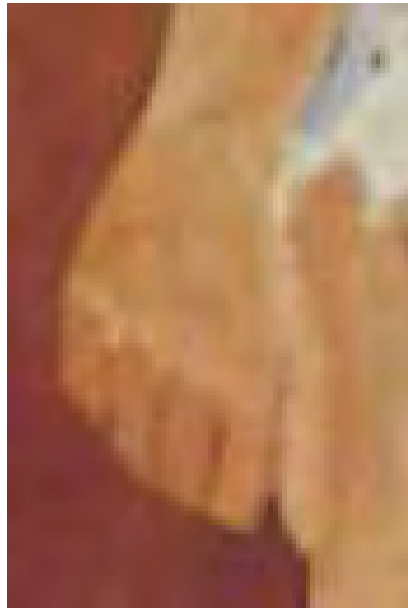
- Quello che ha realizzato Picasso ha un qualcosa di sconvolgente, poiché, ponendo fine all'arte occidentale pone fine alla rappresentazione *tout-court* dell'essere umano. Uno sconvolgimento del genere non sarebbe potuto durare a lungo in un pittore tragico come van Gogh, ma ha potuto durare a lungo in un pittore come Picasso, perché egli ha avuto paura della sua stessa produzione.
- Questo dipinto non era destinato al pubblico, poiché appare come una sorta di diario di bordo, in cui si racconta un viaggio terminato, per cominciarne uno nuovo che sarà molto diverso dal precedente. Esso infatti verrà presentato al pubblico solo 30 anni dopo, al Petit Palais di Parigi, dopo essere stato acquistato dal collezionista privato Jacques Doucet. La presentazione che se ne fece nel 1916, presso il Salon d'Antin, trovò un pubblico del tutto indifferente. Il Museum of Modern Art di New York City lo acquisterà nel 1938.

- Un quadro con pochi simboli, eppure così pieno di pathos. E' il capolavoro di una sofferenza esistenziale. Non esiste altro quadro al mondo che abbia suscitato più studi, dipinti e disegni di questo. Infatti, il dipinto, a parte le influenze che tutti conosciamo sulla pittura d'avanguardia europea, ha decisamente influenzato anche pittori americani come Jackson Pollock e Willem de Kooning. Alcuni ritengono ch'esso abbia condizionato anche il modo di dipingere le donne o comunque la riduzione della donna in caricatura.
- Il quadro va visto da sinistra a destra, per concludersi nel centro in basso, ove la frutta, dipinta per ultima, è forse l'elemento più positivo, più aperto alla speranza: il pittore sembra essere disposto a offrirne all'osservatore, mostrando come al fondo del processo di trasformazione dell'io esista una sorta di ottimismo che salva dalla disperazione, dalla follia. L'arte di Picasso è una forma di recitazione a soggetto, usata dall'artista per emanciparsi socialmente

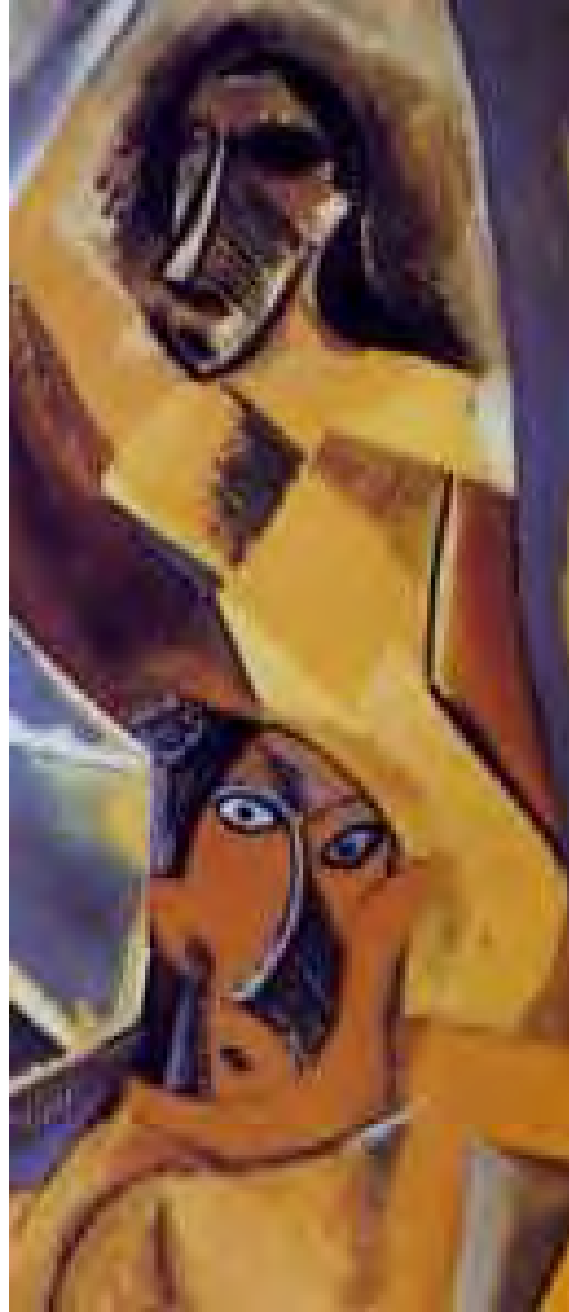
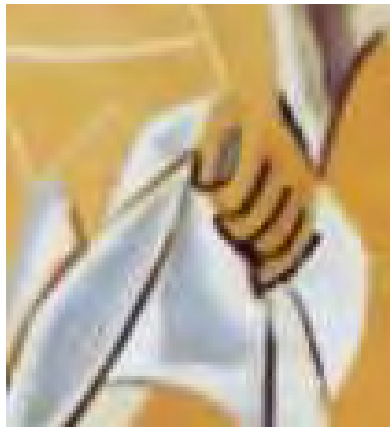


Le mani

- La mano aperta della donna di sinistra indica generosità, liberalità, senso di giustizia. E' l'unico vero simbolo umanistico del dipinto. L'altra mano della donna di sinistra è a pugno chiuso. L'idea di socialismo è espressa dalla donna di sinistra. La negazione delle istanze socialiste dalle due donne di destra. Le due mani indicano lo stato d'animo del primo Picasso, quello di origine spagnola, interessato ai temi della sofferenza, dell'ingiustizia sociale... ("periodo blu").



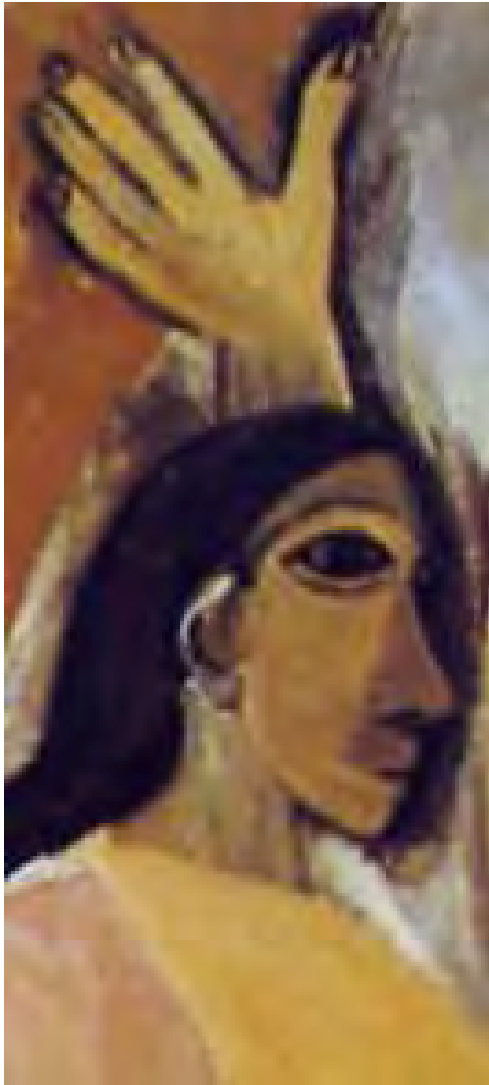
- Le mani appoggiate dietro la testa, il cui volto ha uno sguardo teso, tagliente, indicano un ruolo non sentito, la percezione di una funzione imposta, di un destino non voluto, non accettato, indicano pensieri lacerati, ansie senza sbocchi. Nelle altre donne le mani sono nascoste (a parte una con cui la donna cerca di coprirsi), perché in loro domina l'atteggiamento di chi deve rinunciare ai propri ideali giovanili, di chi deve integrarsi nel sistema. Si diventa "prostituti" anche con uno sguardo serio, filosofico, impassibile, spigoloso. Ci si deve "prostituire" per poter campare: prostituirsi, cioè vendersi, rinunciare alle proprie idee e accettare quelle dominanti ("periodo rosa").



- La donna di sinistra entra nella scena del mondo con intenzioni di vago messianismo, alla van Gogh, e ne uscirà, a destra del dipinto, completamente trasformata, totalmente disillusa ("cubismo"). Quella di sinistra è fiera, orgogliosa, dignitosa. Quelle di centro sono contrastate, lacerate, alienate. Quelle di destra sono la reazione all'alienazione, una reazione che da un lato legittima l'alienazione, la considera inevitabile e dall'altro tenta di superarla con l'illusione della maschera, ma anche con l'assenza di prospettiva, di forma, di armonia.
- C'è chi ha visto nelle prime tre donne una contestazione violenta delle *Grazie* del Botticelli.

Il Titolo

- Il progetto di quest'opera fu tra i più faticosi per l'artista, che lavorò mesi su schizzi e disegni prima di giungere all'esecuzione definitiva.
- Il punto di partenza era un interesse per le figure di nudi, associato ad una malinconica preferenza per gli ambienti squallidi. Il tema: un gruppo di donne in un bordello di Avignon, una delle strade di Barcellona ove si praticava la prostituzione.
- Il progetto iniziale prevedeva, oltre alle cinque figure di donne, anche due uomini: uno studente, scostando la tenda, entra nella stanza, portando con sé un cranio o un libro, dove le donne lo attendono assieme a un'altra figura maschile, forse un marinaio.

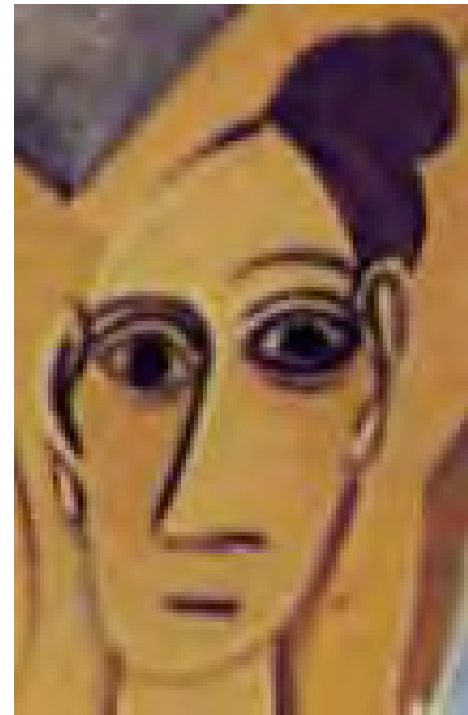


Il risultato ottenuto sarà quello di un lavoro in cui forme taglienti e spigolose s'incastano, delineando dei personaggi contorti e dove gli oggetti sembrano ribaltarsi verso lo spettatore. Quindi in sostanza la sintesi tra un'autocensura sul piano etico, riscattata da una forte carica contestativa sul piano estetico-formale. La donna a sinistra sostituisce il giovane e, sollevando una tenda rosa, mostra un profilo somigliante a quello dei dipinti egizi, mentre le due figure al centro hanno maggiori affinità con gli affreschi medievali o con gli ex-voto. Non c'è sfondo in questa tela, né illusione spaziale; le linee chiare e scure segnano i contorni delle forme attraverso uno stile sintetico

- Il risultato ottenuto sarà quello di un lavoro in cui forme taglienti e spigolose s'incastrano, delineando dei personaggi contorti e dove gli oggetti sembrano ribaltarsi verso lo spettatore. Quindi in sostanza la sintesi tra un'autocensura sul piano etico, riscattata da una forte carica contestativa sul piano estetico-formale.

- La donna a sinistra sostituisce il giovane e, sollevando una tenda rosa, mostra un profilo somigliante a quello dei dipinti egizi, mentre le due figure al centro hanno maggiori affinità con gli affreschi medievali o con gli ex-voto. Non c'è sfondo in questa tela, né illusione spaziale; le linee chiare e scure segnano i contorni delle forme attraverso uno stile sintetico

- Al momento dell'ideazione e realizzazione Picasso non aveva dato un titolo all'opera, anche se col soggetto delle prostitute nude di un bordello, egli voleva dare, consapevolmente, un messaggio forte, di rottura.
- Secondo William Rubin, dopo aver dipinto *Les Femmes d'Alger*, non seppe proprio che farne.
- Il primo titolo, *Le bordel philosophique*, ironico, paradossale, gli fu proposto da Apollinaire, Jacob e Salmon, della cerchia di letterati e poeti di Montmartre, rimasti impressionati dalle novità formali della tela



- “Bordello filosofico” in fondo sarebbe stato un titolo più giusto, più indovinato, proprio perché Picasso voleva mettere in evidenza, partendo dall'intensità degli sguardi, la capacità metafisica delle prostitute, in contrapposizione all'incapacità metafisica degli intellettuali, degli artisti postimpressionisti, prони ai voleri della borghesia trionfante.
- L'altro titolo, quello che rimase definitivo, fu dato alla tela negli anni della I guerra mondiale.

Antecedenti

- Terminata nell'estate del 1907, dopo lunghe riflessioni che hanno origine nell'estate del 1906 a Gòsol, la grande tela di Picasso vede convergere verso di sé citazioni e fonti diverse, antiche e moderne, occidentali e primitive.
- Il prototipo più immediato per la scena d'insieme delle *Demoiselles* è *Harem* del 1906 (Cleveland, Museum), scena di nudi in un interno derivata dal *Bagno Turco* di J. A. D. Ingres. Picasso cominciò allora a pensare a un grande quadro di composizione, in concomitanza con una riflessione su P. Cézanne e sulle sue *Bagnanti*, condivisa da A. Derain (*Bagnanti*, 1907, New York, Museum of Modern Art) e H. Matisse (*La joie de vivre*, 1905-1906, Merion, Fondazione Barnes, nonché *Blue Nude* del 1907 e *Luxe, Calme et Volupte* del 1904

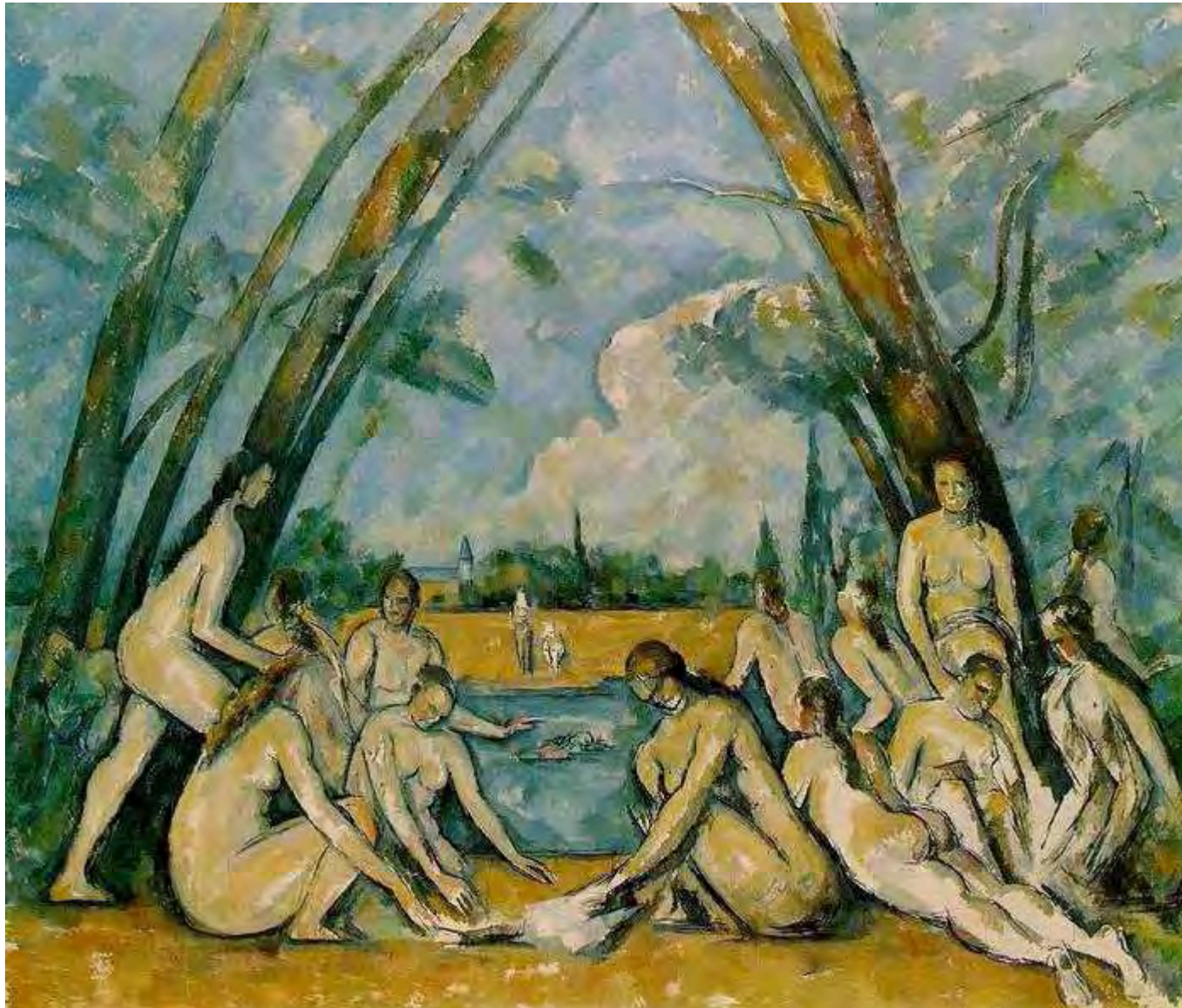




Cezanne Le grandi bagnanti 1887



- Cezanne Le grandi bagnanti 1899-1906



- In particolare, Picasso ha ereditato la lezione logico-
astratta di Cézanne (la natura secondo "cubo cilindro
e sfera"), ma non vuole sentirsi un suo discepolo,
perché vuole creare qualcosa di inedito, di
trasgressivo, che superi sia la pittura spagnola che
quella francese, anche per dare un senso alle
sconfitte personali subite sino a quel momento a
Parigi.
- _ Picasso vuole applicare la lezione spazio-geometrica
di Cézanne non più solo alla natura ma allo stesso
figurativo, vuole portarla a conseguenze spiacevoli per
l'armonia delle forme umane. Il "minimo" può apparire
problematico, il "grande" semplicissimo. Non basta
affermare che una vita senza senso deve cercare di
dimostrarlo nella rappresentazione astratta e
geometrica della natura, facendo violenza alla realtà,
ora bisogna affermare che la stessa rappresentazione
va applicata con coraggio all'essere umano.

H Matisse lusso, calma e voluttà 1904



- Non è più l'essere umano alienato che si proietta al di fuori di sé, ma questo stesso essere che si mostra quale esso è: spezzato, diviso, frammentato, senza timore d'essere giudicato. E' follia creativa. Il contesto, lo sfondo, ove inserire i personaggi, non sono di nessuno aiuto, poiché qui il singolo vuole imporsi contro il mondo. E quindi non si può fare distinzione tra moderno e antico, tra attuale e inattuale.
- L'influsso di Cézanne post-impressionista si rivela soprattutto nella donna accosciata, la cui posizione ricorda la figura di destra delle *Cinque bagnanti* di Cézanne.
- Nelle due figure centrali sono stati esibiti i modelli ellenistici dell'*Afrodite Anadiomene* e dell'*Afrodite Louvre-Borghese* filtrati dallo *Schiavo morente* di Michelangelo al Louvre e da *Oviri*, scultura primitivista di P. Gauguin.

Bouguereau
, Le due
bagnanti,
1884



- Ma alla radice della pittura cubista vi è anche la scultura tribale africana, scoperta dal colonialismo francese, come 50 anni prima, alla base dell'impressionismo francese vi era anche l'arte giapponese, scoperta dal colonialismo inglese. Questo travaso di contenuti africani nella pittura occidentale, frutto di suggestioni emotive più che di vero interscambio culturale, viene chiamato col termine di "primitivismo".
- In particolare erano le statue che emanavano un fascino magico, esotico, ed essendo estrapolate dal contesto spazio-temporale in cui venivano usate, a causa del colonialismo, davano l'impressione di una completa indipendenza dalle leggi spaziali che avevano governato l'arte europea fino a quel momento. Si poteva in pittura rinunciare alla tridimensionalità in nome dell'espressività emotiva degli sguardi.



- E non si deve dimenticare la scultura iberica del IV sec. a. C. che Picasso ebbe modo di visitare al Louvre.
- Alcuni critici hanno ravvisato in questo dipinto, soprattutto nella giustapposizione degli elementi, un riferimento al riduzionismo dello spazio al tempo teorizzato dal filosofo Bergson.
- Altri antecedenti importanti vanno cercati nella mostra internazionale della Secessione di Monaco (1906), in cui i pittori di origine russa sono i protagonisti, e che porterà alla nascita dell'[Astrattismo](#), nonché nella pittura di Henri Rousseau.

La prospettiva

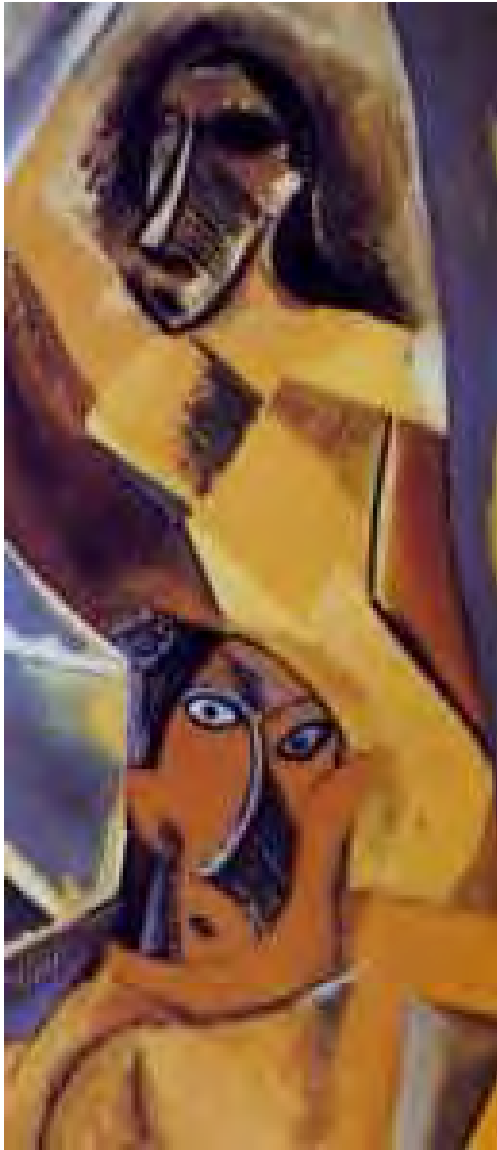
- Picasso ha dimostrato che non è la prospettiva che dà senso alla figura-azione umana. Esattamente come nelle icone bizantine. Con una differenza però: mentre le icone acquistavano il loro senso all'interno di un contesto architettonico (il tempio o l'abitazione del credente), per cui non avrebbero potuto essere collocate in un museo e, oltre a questa collocazione, erano dotate di un background di tradizioni culturali-ecclesiali, in cui il pittore si riconosceva; in Picasso invece, nei cubisti e in genere in tutta l'avanguardia artistica del Novecento e, se vogliamo, in tutta la pittura occidentale a partire da Giotto, l'artista non è che un individuo isolato, alle prese col proprio genio creativo, che vuol cercare d'imporre all'attenzione di una società i cui criteri di vita sono fondamentalmente borghesi

- In particolare nei cubisti ma anche in tanta avanguardia artistica d'inizio Novecento, si trova spesso un'interiorità sofferta, una coscienza inquieta, la percezione di una inadeguatezza rispetto alla realtà borghese, che porta a espressioni formali o stilistiche di rottura, di contestazione, anche molto forti.
- Nella loro produzione non sono più i soggetti (artistici) ad acquistare un senso all'interno di uno spazio-tempo definito, consolidato, ma è lo spazio-tempo a diventare funzione della mancanza di senso dei soggetti. Lo spazio-tempo si deforma perché l'uomo è deformato, alienato. Non è uno spazio-tempo deformato dall'importanza positiva dei soggetti, come nelle icone bizantine, dove i soggetti sono chiaramente riconoscibili, idealizzati sì, ma toccanti, persuasivi, coinvolgenti. In Picasso e nel cubismo i soggetti sono irriconoscibili, maschere di se stessi: lo spazio-tempo è deformato proprio perché viene percepito come senza senso e l'uomo vi si trova immerso in maniera casuale, come è casuale il significato della vita.



- Picasso vuole porsi fuori da un contesto semantico vero e proprio, esattamente come i suoi personaggi, proprio perché egli si pone in antitesi allo spazio-tempo di quel periodo che va dalla fine dell'Ottocento alla prima guerra mondiale. I suoi dipinti - lui stesso lo dirà - avevano la funzione di esorcizzare la coscienza dai condizionamenti di un mondo impossibile.
- Per un artista del genere, che vive l'ideologia del suo tempo in maniera
- sofferta, come artista sradicato, dal comportamento individualistico se non anarchico, comunque lontano dal sentire borghese convenzionale, che è pago di sé, dei propri successi, il contesto, la prospettiva, lo sfondo non hanno alcun valore.

- Per un artista che rifiuta la logica convenzionale del post-impressionismo, non possono esserci prospettive definite, sicure, ma solo punti di vista relativi, osservatori plurimi, piani sfaccettati, asimmetrici, anzi del tutto irregolari, perché volutamente deformati, perché più vicini a un sentire ribellistico, che a una rappresentazione simbolica, realistico-borghese, logico-matematica: di Cézanne infatti Picasso prenderà la svalutazione delle forme realistico-figurative, ma solo dopo averle trasfigurate all'interno di tradizioni o meglio di suggestioni non occidentali, come la pittura egizia e la scultura tribale africana e iberica.



Le figure a destra, quelle che hanno creato il cubismo, violano tutti i canoni della prospettiva tradizionale occidentale, ma anche i canoni della mancanza di prospettiva della iconografia bizantina, poiché il soggetto è irriconoscibile: non è neppure una maschera tribale in cui l'africano possa riconoscersi, quale rimando a una cultura, a una tradizione, a un contesto ben definiti. E' piuttosto una pura provocazione, una sfida lanciata all'osservatore, in fondo un gioco intellettuale, se non celasse dietro un dramma esistenziale, un vuoto da colmare.

- Sono figure scomposte, come dipinte in più pose, in varie forme, figure in movimento astratto (come poi si ritroveranno anche in molti quadri futuristi), ma il cui movimento non è dato dallo sguardo interiore, dal movimento degli occhi, che qui non esistono in quanto sostituiti appunto da una maschera, ma dall'artificio astratto delle varie pose e movenze arbitrariamente giustapposte, sovrapposte tra loro, come in un montaggio scherzoso, sperimentale, certo da non presentare a un pubblico impreparato. Braque, quando vide il quadro, dichiarò: "Mi fece sentire come se qualcuno stesse bevendo benzina e sputasse fuoco".

- E' come se i vari tentativi di provare la prospettiva si fossero conclusi con la sua totale negazione. Qui la prospettiva occidentale giunge davvero al capolinea. Dice André Salmon: "Picasso era turbato! appoggiò le tele al muro e depose i pennelli... per giorni e notti intere disegnò, concretizzando dal punto di vista espressivo le idee astratte e riducendone il risultato alle componenti essenziali. Non vi fu mai ricerca più ardua...".

- Per far sopravvivere l'io come maschera, Picasso è stato costretto a ricomporlo in maniera artificiosa, intellettualistica, usando una sorta di "prospettiva di multi livello", in cui più movenze del soggetto sono racchiuse in una sola. La sua pittura infatti vuole sì essere di rottura emotiva, esistenziale, ma sempre all'interno di un'operazione logico-concettuale, che eredita la lezione di Cézanne e dell'impressionismo francese, ma che nello stesso tempo si serve del primitivismo africano per ribaltarne i contenuti raziona



- I primi anni del Novecento sono quelli della *Belle époque*, cioè del trionfo della seconda rivoluzione industriale, iniziata nella seconda metà del secolo precedente, dopo il tradimento degli ideali democratici delle rivoluzioni borghesi, che furono "democratiche" solo per la borghesia, e che ebbero negli anni 1848-50 e 1860-61, fino alla Comune di Parigi del 1871, i momenti più forti

- .
- Sono gli anni in cui la borghesia è convinta di poter ovviare ai propri tradimenti politici appunto con uno sviluppo impetuoso della scienza e della tecnica, con l'accentramento politico-militare degli Stati, con la propaganda del nazionalismo e della democrazia parlamentare, e soprattutto con la trasformazione del colonialismo classico in imperialismo vero e proprio, che porta alla formazione di un commercio mondiale come mai prima di allora s'era visto.
- Sono gli anni in cui la competizione degli Stati europei è così forte che nel 1914 scoppia la prima guerra mondiale della storia, a testimonianza che il progresso socio-economico realizzato dalla borghesia con la seconda rivoluzione industriale si reggeva su basi democratiche fragilissime.

- Nelle loro teste, che ricordano le figure dipinte da Picasso nel 1906 a Gòsol nei Pirenei, si possono riconoscere le caratteristiche fisionomiche di alcune sculture in pietra iberiche, preromane: i grandi e neri occhi a mandorla, le orecchie a spirale che, spinte in alto, assumono dimensioni gigantesche e fanno da cornice ovale al viso, in cui mascella e mento sono molto evidenti

Auguste Renoir





Era il 1880 quando Auguste Renoir incontrò a Parigi Aline Charigot.

Una giovane modella di straordinaria bellezza, dai lunghi capelli biondi, dal seno prominente e..... virtù... che facevano letteralmente impazzire l'artista.



- Auguste se ne innamorò e Aline divenne la sua modella preferita.
Grazie a lei il nudo diventò il soggetto preferito della sua produzione
“Se non esistesse la donna nuda non avrei scelto di fare il pittore, quando ne ho dipinto una, se ho voglia di toccarla e di pizzicarla, vuol dire che ho concluso bene il mio lavoro”. Era la frase che Renoir amava ripetere fino alla noia.

Aline Charigot a sinistra con il cagnolino



Auguste riusciva a leggere nel suo animo e trasferire su tela i languori, i dolci capricci e la sua inquietante sensualità.

E' suo il notevole posteriore del dipinto, un dettaglio nella tela

Bagnanti.



Aline voluttuosa e rotonda
era dotata nel contempo
di una raffinatezza
straordinaria e di una
semplicità disarmante.

Renoir riesce ad
amalgamare
perfettamente queste
caratteristiche
all'apparenza contrastanti
di purezza e sensualità
spiccata.



- Aline, originaria dell'Aube, dopo dieci anni divenne sua moglie.
Si sposarono il 14 Aprile 1890 presso il municipio di Parigi.
-
- Fu lei a far scoprire al pittore il villaggio d'Essos, immerso nel verde dell'Aube en Champagne. Per Renoir fu un colpo di fulmine: in questo paesino immerso nella campagna ritrovò quella serenità che gli serviva per portare a termine la sua opera.
Ebbero tre figli.

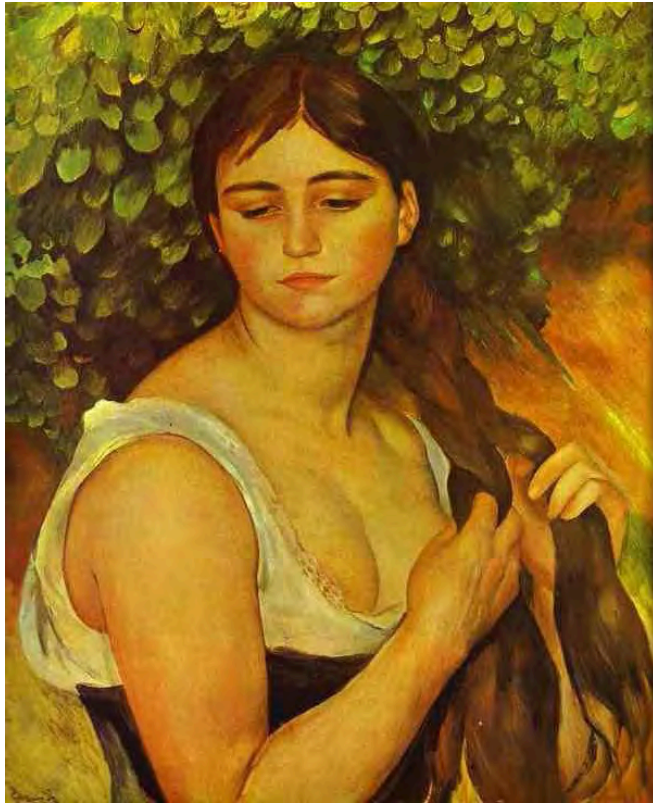






- Aline fu molto paziente con lui tranne quando lo trovò in atteggiamenti poco professionali con Suzanne Valadon. La bella modella dai capelli nerissimi e dalle forme favolose smise di posare per lui.

Suzanne Valadon



- Per 25 anni Aline e Auguste passarono le loro estati a Essoys, Renoir si fece costruire un atelier in fondo al suo giardino, dove lavorò senza sosta e dipinse alcune delle sue opere più famose. Ed è qui che Renoir fece un altro incontro. Quello con Gabrielle Renard, la cugina della moglie. Prima balia per i suoi bimbi, poi modella prediletta.

Gabrielle Renard









Silvestro Lega

(Modigliana, 1826 - Firenze, 1895)



- **Silvestro Lega**

(Modigliana, 1826 - Firenze, 1895)

-

- 1826 - Nasce l'8 dicembre a Modigliana (in provincia di Forlì sull'Appennino tosco-romagnolo) da Antonio Lega, proprietario terriero nativo dei dintorni di Brisighella, nel Ravennate, e dalla sua seconda moglie ed ex domestica, Giacomina Mancini, da cui avrà quattordici figli. Viene battezzato il 9 dicembre nella Chiesa di Santo Stefano in San Bernardo.

1843 - Si trasferisce a Firenze per iscriversi il 30 maggio all'Accademia di Belle Arti dove segue i corsi di Servolini, Gazzarrini, Bezzuoli e Pollastrini.

1845 - Frequenta lo studio di Luigi Mussini e in seguito la scuola di pittura purista che questi tiene col pittore svizzero Franz Adolf von Stürler, allievo di Ingres.

- 1848 - Si arruola volontario nella guerra contro l'Austria (Prima Guerra d'Indipendenza), insieme a Mussini, ai suoi compagni di studio e al fratello Carlo.

Silvestro Lega

Una visita, 1868



- 1850 - Inizia a lavorare presso lo studio di Antonio Ciseri che lo incoraggia a dipingere il primo quadro, *Incredulità di San Tommaso* (Modigliana, Ospedale civile).
All'Accademia del Nudo, dove insegna Giuseppe Bezzuoli, Lega conosce Giovanni Fattori, Luigi Bechi, Antonio Puccinelli ed Egisto Signorini. Questi lo presenta al fratello Telemaco. 1851 - Espone alla mostra annuale dell'Accademia di Belle Arti di Firenze il dipinto perduto *Velleda*, quadro di gusto romantico tratto dai *Martiri di Chateaubriand*. Il quadro è ammirato dal giovane Telemaco Signorini.

Silvestro Lega
Un dopo pranzo, 1868
Olio su tela



- 1852 - Vince il concorso triennale bandito dall'Accademia di Belle Arti con la tela David che placa col suono dell'arpa le smanie di Saul travagliato dallo spinto malo. Tra gli altri concorrenti figurano Antonio Pulcinelli, Cecioni, Bezzuoli ed Egisto Ferroni. Muore la madre Giacoma Mancini.

1853 - Sull'onda del successo della premiazione del Saul, il 30 gennaio l'Accademia degli Incamminati di Modigliana accoglie Lega tra i soci.

1854-55 - Esegue i primi studi dal vero. Attraverso le pagine del periodico "Bullettino delle arti del Disegno", le mostre annuali dell'Accademia di Belle Arti e della Società Promotrice, Lega segue i fermenti del nuovo gruppo di giovani artisti costituitosi nell'intento di liberare la pittura dai condizionamenti accademici.

1857 - Si trova nella città natale dove il 26 giugno riceve dalla Pia Opera di Modigliana la commissione di quattro "lunette" per la Chiesa della Madonna del Cantone.



Silvestro
Lega
Il canto di uno
stornello,
1867

- 1858- Esegue a Firenze, tra quest'anno e il successivo, le prime due lunette con La peste e La carestia per la Chiesa della Madonna del Cantone di Modigliana. Non partecipa alla Seconda Guerra di Indipendenza.

1859 - Su stimolo del concorso indetto a Firenze da Bettino Ricasoli, esegue tra quest'anno e il 1861 il cospicuo gruppo delle tele di soggetto militare, tra cui Imboscata di bersaglieri italiani in Lombardia e Ritorno di bersaglieri italiani da una ricognizione, opere esposte entrambe alla Società Promotrice di Belle Arti nel 1861 e, nello stesso anno sempre a Firenze, alla prima Esposizione Nazionale Italiana alle Cascine.

•

- 1858- Esegue a Firenze, tra quest'anno e il successivo, le prime due lunette con La peste e La carestia per la Chiesa della Madonna del Cantone di Modigliana. Non partecipa alla Seconda Guerra di Indipendenza.

1859 - Su stimolo del concorso indetto a Firenze da Bettino Ricasoli, esegue tra quest'anno e il 1861 il cospicuo gruppo delle tele di soggetto militare, tra cui Imboscata di bersaglieri italiani in Lombardia e Ritorno di bersaglieri italiani da una ricognizione, opere esposte entrambe alla Società Promotrice di Belle Arti nel 1861 e, nello stesso anno sempre a Firenze, alla prima Esposizione Nazionale Italiana alle Cascine.

•



Silvestro
Lega
Il Primo
dolore,
1863

- 1860 - Prende in affitto una stanza-studio in via Santa Caterina, nel nuovo quartiere del Barbano. Nella zona risiedono molti pittori che frequentano il Caffè Michelangelo, tra cui Banti, Fattori e Giuseppe Moricci. Nei nuovi locali Lega prosegue nella sua opera che, da ora in avanti, sarà orientata alla raffigurazione della vita moderna.

1861 - In primavera-estate il gruppo dei Macchiaioli effettua alcune gite di studio a San Marcello, sull'Appennino pistoiese, e a Castiglioncello, realizzandovi opere destinate a rappresentarlo all'Esposizione Nazionale che avrà luogo in settembre a Firenze.

Nella campagna di Piagentina, lungo le rive dell' Affrico, durante il mese maggio Lega realizza una serie di studi dal vero attraverso i quali si attesta la sua definitiva "conversione" al realismo di "macchia".

- 1862 - La presenza di Lega a Piagentina favorisce il costituirsi, in quella campagna, di un cenacolo artistico che dà origine alla cosiddetta "Scuola di Piagentina". Oltre al Lega ne fanno parte Signorini, Abbati, Borrani e Sernesi. I temi richiamano la campagna dove vive la famiglia Batelli, l'ambiente contadino che l'abita e i costumi della vita quotidiana colti nell'intimità domestica. In seno alla famiglia Batelli, dove vivono anche i fratelli Dante e Ettore, Lega dipinge Le Rose della primavera, Le lavandaie, Motivo di grano.

1863 - Conclude il ciclo per la Chiesa della Madonna del Cantone di Modigliana con le ultime due lunette Terremoto e La guerra. Espone con successo presso le Società Promotrici di Genova e di Torino e presso la Promotrice fiorentina in occasione dell'inaugurazione della nuova sede di via della Colonna del 22 novembre, dove presenta Una veduta in Piagentina e L'educazione al lavoro.

1864 - Sempre più in sintonia con le idee progressiste del gruppo Macchiaiolo, Lega aderisce all'idea di non esporre più alla vecchia Promotrice. La volontà degli artisti più aperti al nuovo - di rendersi autonomi da quella istituzione - trova sfocio nella costituzione di una nuova Società promotrice, organizzata in seno alla Fratellanza Artigiana. Alla mostra inaugurale partecipano Borrani, D'Ancona, Abbati, Zandomenoghi, Signorini, Cabianca, Fattori. Lega invia L'elemosina, una tela di grandi dimensioni.

- 1865 - In occasione di Firenze capitale del neonato Regno d'Italia e del centenario della nascita di Dante, i Macchiaioli organizzano, nel mese di maggio, una mostra nelle sale dell'Accademia. Lega presenta *La nonna* e *Motivo dal vero* presso Firenze. Partecipa poi anche alle rassegne pubbliche di Milano, Genova, Venezia e Verona.

1866 - Partecipa, per la prima volta oltre frontiera, all'Esposizione Nazionale di Lille, inviando *L'indovina* e *La lettura*.

1867 - Nel catalogo della mostra della Società d'Incoraggiamento di Firenze, Lega risulta residente al numero 1 di via di San Salvi, cioè in casa di Virginia Batelli. Ispirato dall'atmosfera della casa concepisce il quadro *Il canto di uno stornello*.

1868 - -Per Lega è uno degli anni più fecondi tra quelli del decennio di Piagentina. Signorini definisce questa fase come "punto culminante e apogeo" della sua arte. A coronamento della "trilogia poetica" iniziata nel 1867 con la scena de *Il canto di uno stornello* dipinge il suo capolavoro, *Una visita*, seguito da *Un dopopranzo*.

1869 - Espone a Torino *La pittrice* e, a Firenze, *I promessi sposi*.

- 1870 - Il 6 giugno muore Virginia Batelli. Lega torna nella sua terra d'origine, a Trezzano, nei dintorni di Modigliana. Partecipa alla Esposizione Italiana d'Arti Belle di Parma, dove si afferma vincendo la medaglia d'argento.

1871 - Torna a Firenze dove partecipa alla Promotrice con alcune opere tra cui Paesaggio romagnolo.

1872 - Tra quest'anno e il successivo dipinge il bellissimo Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini e comincia ad avvertire quei disturbi alla vista che in seguito si aggraveranno.

1874 - Lega ha in animo di esporre a Londra il quadro del Mazzini in ragione della grande popolarità conseguita in Inghilterra dal personaggio italiano. Decide quindi di rivolgere la sua richiesta al poeta Algernon Charles Swinburne, in ricordo del sentimento di amicizia che lo univa a Mazzini. Questi assicura al pittore la propria disponibilità coinvolgendo nell'iniziativa Guglielmo Rossetti, fratello del famoso pittore Dante Gabriele Rossetti.

1875 - Lega e Borrani danno vita ad una società denominata "Galleria di quadri moderni Borrani Lega & C.". L'indirizzo artistico della nuova attività è orientato sulla proposta di "lavori dei più distinti artisti italiani che studiano..." L'iniziativa è ben vista da molti pittori della loro cerchia, i quali, inizialmente, la considerano una grande opportunità per il mercato. Purtroppo la scarsa attitudine per gli affari che ben presto i due artisti rivelano li costringe a cessare l'attività dopo solo un anno.

1878 - Dopo tre anni di completa assenza dalle mostre pubbliche, si presenta all'Esposizione Universale di Parigi, inaugurata il 7 maggio.

- 1880 - Dopo cinque anni di assenza da ogni manifestazione italiana partecipa alla Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni indetta dalla Società Donatello di Firenze. Il carattere internazionale della mostra è assicurato dalla presenza di quadri di Alfred Stevens, Lembach, Marie Bracquemond, Millet, Desboutin, Diaz, Rousseau, Jongkind, Gerome, Jules Dupré, Corot, Delacroix, Courbet, Gustave Moreau, Fantin-Latour e Manet. Lega espone Una scena di famiglia, da identificare forse con La lezione.

1881 - Ritrova la serenità d'ispirazione presso la famiglia Tommasi - come maestro dei figli Adolfo, Angiolo e Lodovico - di cui è spesso ospite a Bellariva, nei sobborghi di Firenze.

1883 - Esce postumo il volume "Profili d'artisti", scritto da Chiaro Chiari, letterato di modesta fama. I giudizi espressi sulla pittura di Lega rivelano la sua capacità di percepire i concreti valori pittorici: "...In tutti i quadri di S. Lega vi è quella scrupolosa ricerca che l'arte richiede non allontanandosi da quella bellezza del vero che forma ancora la grandezza degli antichi pittori. Ivi è quello che chiamasi solidità, cioè quell'effetto totale in cui sembra che le figure abbiano corpo reale e non restino come ombre triste sopra una parete".

1884 - In primavera-estate esegue il grande dipinto Una madre, che verrà esposto in settembre alla mostra della Reale Accademia di Milano. Sul giornale "Fieramosca" Signorini elogia Lega presente alla promotrice con Una madre: abbinandone il nome a quello di Fattori scrive: "...la critica non capisce le loro qualità, ma vede i loro difetti, e se in Lega li combatte e in Fattori li tace è perché il primo è un eterno aviatore, il secondo è un giurato in posto accademico, col titolo di professore".

- 1880 - Dopo cinque anni di assenza da ogni manifestazione italiana partecipa alla Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni indetta dalla Società Donatello di Firenze. Il carattere internazionale della mostra è assicurato dalla presenza di quadri di Alfred Stevens, Lembach, Marie Bracquemond, Millet, Desboutin, Diaz, Rousseau, Jongkind, Gerome, Jules Dupré, Corot, Delacroix, Courbet, Gustave Moreau, Fantin-Latour e Manet. Lega espone Una scena di famiglia, da identificare forse con La lezione.

1881 - Ritrova la serenità d'ispirazione presso la famiglia Tommasi - come maestro dei figli Adolfo, Angiolo e Lodovico - di cui è spesso ospite a Bellariva, nei sobborghi di Firenze.

1883 - Esce postumo il volume "Profili d'artisti", scritto da Chiaro Chiari, letterato di modesta fama. I giudizi espressi sulla pittura di Lega rivelano la sua capacità di percepire i concreti valori pittorici: "...In tutti i quadri di S. Lega vi è quella scrupolosa ricerca che l'arte richiede non allontanandosi da quella bellezza del vero che forma ancora la grandezza degli antichi pittori. Ivi è quello che chiamasi solidità, cioè quell'effetto totale in cui sembra che le figure abbiano corpo reale e non restino come ombre triste sopra una parete".

1884 - In primavera-estate esegue il grande dipinto Una madre, che verrà esposto in settembre alla mostra della Reale Accademia di Milano. Sul giornale "Fieramosca" Signorini elogia Lega presente alla promotrice con Una madre: abbinandone il nome a quello di Fattori scrive: "...la critica non capisce le loro qualità, ma vede i loro difetti, e se in Lega li combatte e in Fattori li tace è perché il primo è un eterno aviatore, il secondo è un giurato in posto accademico, col titolo di professore".

- 1885 - È a Modigliana dove partecipa il 26 novembre ai funerali del famoso prete rivoluzionario Don Giovanni Verità e ne esegue un ritratto. In questo periodo, si aggrava la malattia agli occhi di cui soffre da anni.

1886 - Alla prima Esposizione di Belle Arti di Livorno invia quattro dipinti tra cui Una madre, che trova un acquirente. Tra luglio e agosto inizia a frequentare la villa Bandini al Gabbro, nella campagna dell'entroterra livornese, e la villa dei Tommasi a Crespina, vicino a Pisa. Lega ha modo di venire a contatto con una nuova realtà umana e con una natura che ha mantenuto intatto il suo aspetto primordiale. La scoperta di quel mondo significa per lui l'inizio del terzo capitolo della sua storia di uomo e pittore. Inizia a dipingere la serie delle Gabbrigiane.

1887 - Prima di partire, in primavera, per il Gabbro, dove generalmente risiede, ma da dove periodicamente si allontana per brevi soggiorni altrove, prepara due opere con cui partecipare all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia inauguratasi in maggio: Una contadinella fiesolana e Una gabbrigiana.

1888 - Continua a risiedere al Gabbro ed esegue opere come Gabbrigiana in piedi e L' scellerata. La sua considerazione per quel tipo di modelle nasce dalla femminilità vivace e naturale che esse esprimono. I ritratti che egli realizza le esalta nel loro fiero carattere e nella realtà etico-sociale che esse rappresentano. Si reca poi nel Mugello dai nobili Guidacci e a Firenze per la mostra della Società dell'Incoraggiamento.

- 1889 - In gennaio espone alla Società di Belle Arti i paesaggi dipinti in Mugello.
In marzo partecipa all'Esposizione Universale di Parigi con Le gabbrigiane e un Paesaggio. Trascorsa l'estate a Firenze torna al Gabbro, dove sperimenta la tecnica del pastello. Alla fine dell'anno espone alcuni paesaggi del Gabbro alla Promotrice fiorentina.

1892 - Continua a lavorare al Gabbro concentrandosi in particolare su soggetti femminili. Viene inoltre a contatto con le nuove formule del neoimpressionismo parigino introdotte a Firenze da Alfredo Muller. Vedendo alla Promotrice Il naufrago di Nomellini, dipinto secondo le nuove tecniche della scomposizione del colore, Lega e Signorini lo ammirano come un'autentica rivelazione.

1893 - Al disturbo agli occhi si aggiungono anche i primi sintomi del carcinoma allo stomaco che in due anni lo porterà alla morte. In autunno invia all'Esposizione Nazionale di Roma La casa di Don Giovanni Verità salvatore di Garibaldi.

- 1895 - Fa una serie di soggiorni sempre più lunghi a Firenze, ospite di Angiolo Tommasi a Villa San Giorgio in via Faentina, in estate è al Gabbro. Costretto a due ricoveri per il peggioramento del cancro allo stomaco, muore nell'ospedale fiorentino di San Giovanni di Dio il 21 settembre. La salma viene seppellita nel Cimitero di Santo Stefano in Pane, a Rifredi.

-

Dal 1838 iniziò a studiare nel collegio degli Scolopi di Modigliana e, avendo mostrato una buona propensione al disegno, nel 1843 si trasferì a Firenze per iscriversi all'Accademia di Belle Arti, dove seguì i corsi di Benedetto Servolini, Tommaso Gazzarrini e Giuseppe Bezzuoli.

I fidanzati, 1869
Olio su tela - Dim: 35 x 79 cm



- ra il 1845 e il 1846 frequentò la scuola accademica di nudo, studiando privatamente nella scuola di Luigi Mussini e di Franz Adolf von Stürler, allievo di Ingres, pittori puristi.

Nel 1848 fu volontario nella guerra contro l'Austria, insieme a Mussini, ad altri allievi dello studio e al fratello Carlo. Rientrato a Firenze alla fine del 1849, non soddisfatto dell'insegnamento del Mussini, nel 1850 passò nello studio di Antonio Miseri che lo incoraggiò a dipingere il suo primo quadro, l'Incredulità di San Tommaso (Ospedale Civile di Modigliana). Dopo aver esposto un dipinto, andato perduto, alla mostra annuale dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, nel 1852 Lega vinse il concorso triennale bandito dall'Accademia con la tela David che placa col suono dell'arpa le smanie di Saul travagliato dallo spirito malo.



Ritratto di Giulia
Bandini
(L'inglesina)
Olio su tela

- La frequentazione del famoso ritrovo artistico del Caffè Michelangelo, dove, per il carattere timido e schivo, mantenne una posizione appartata, lo spinse ad abbandonare la pittura purista per avvicinarsi al realismo. Quando Lega si unì al gruppo dei pittori “di macchia” era già passato dal quadro storico di sapore accademico a una forma di purismo fondata su un disegno essenziale, distinguendosi dagli altri macchiaioli per una poetica di sereni sentimenti quotidiani, per la sua adesione alla semplicità e agli affetti della borghesia di provincia. Il 30 gennaio del 1853 divenne socio dell'Accademia degli Incamminati di Modigliana. Tra il 1855 e il 1857 Lega tornò nel paese natale dove il 26 giugno 1857 ricevette la commissione dalla Pia Opera Modigliana di quattro lunette per la chiesa della Madonna del Cantone, La peste La carestia, Il terremoto e La guerra, ultimate del 1863. Nel 1859 partecipò al concorso indetto da Bettino Ricasoli, ottenendo un premio minore con La battaglia di Varese. Lega eseguì molte tele di soggetto militare, tra cui Imboscata di bersaglieri italiani in Lombardia e Ritorno di bersaglieri italiani da una ricognizione, esposte entrambe nel 1861 alla Promotrice di Belle Arti e alla I Esposizione Nazionale Italiana alle Cascine fiorentine.

- L'anno successivo iniziò la stagione più felice dell'artista: ospite della famiglia Batelli nella casa lungo il torrente Africo, si lega sentimentalmente alla figlia maggiore Virginia; inizia ricerche pittoriche en plein air e promuove, con Telemaco Signorini, Giuseppe Abbati, Odoardo Borrani e Raffaello Sernesi, la nascita della scuola di Piagentina. Qui compone alcuni dei suoi quadri più noti, Il primo dolore e L'educazione al lavoro (Montecatini Terme, Collezione Dini), in cui la luce diviene la protagonista assoluta della scena. Nel 1864 dipinse La curiosità e successivi furono Il canto di uno stornello (1867), Una visita (1868), Un dopo pranzo o il pergolato (1868, Milano, Pinacoteca di Brera), esposto alla Promotrice di Firenze. Dopo aver ottenuto notevole successo alla Promotrice genovese nel 1865, Lega espose La nonna, dipinto del 1862, all'Accademia di Belle Arti di Firenze, in occasione delle celebrazioni del sesto centenario della nascita di Dante e della prossimità della scelta di Firenze come futura capitale italiana.

- L'artista non scelse però un tema celebrativo, bensì un soggetto intimo e domestico. All'Esposizione Nazionale di Parma del 1870 esibì Bambine che giocano alle signore, premiato con la medaglia d'argento. La perdita in quell'anno di Virginia Batelli gli provocò una crisi depressiva aggravata dal manifestarsi di una malattia agli occhi.
- Nel 1873 dipinse Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini; nel 1875 aprì, insieme con Borrani, una galleria d'arte che non ebbe fortuna e chiuse dopo circa due anni. Nel 1878 partecipò all'Esposizione Universale di Parigi con Il cuoco e l'anno dopo con La lezione (Municipio di Peschiera del Garda) alla I Mostra internazionale Società Donatello. In difficoltà economiche, nei primi anni Ottanta Lega frequentò la famiglia Tommasi, come maestro dei figli a Bellariva e nella loro villa a Crespina. Dal 1886, grazie all'interessamento dell'allievo Angiolo Tommasi, conobbe la famiglia Bandini nella villa di Poggio Piano al Gabbro, nell'entroterra livornese; qui iniziò a dipingere paesaggi e figure locali con le Gabbrigiane, sperimentando la tecnica del pastello. Le sue ultime composizioni ebbero quasi sempre come soggetto ritratti e paesaggi del colore affatto

- Nel 1889 partecipò all'Esposizione Universale di Parigi e alla promotrice di Firenze.

Nel 1894 cercò invano di vendere allo Stato il dipinto Riposo di una gabbrigiana, oggi collezione privata. Al disturbo agli occhi, che lo rese quasi cieco, si aggiunse una grave malattia che lo portò alla morte l'anno seguente all'ospedale fiorentino di San Giovanni di Dio.

L'arte di Lega: un romanzo pittorico della vita moderna

- *Giuliano Matteucci*

Nella pittura macchiaiola convivono essenzialmente tre anime: quella monumentale, virile e schietta di Fattori, l'altra borghese, eccentrica e raffinata di Signorini e, infine, la discreta, intima e poetica di Lega. Quest'ultima meglio delle altre riflette gli aspetti distintivi e caratterizzanti della grande tradizione dell'arte italiana, ovvero il culto del disegno e il rispetto della forma.

Una peculiarità che, sia pure in modi sempre nuovi e diversi, del modiglianese connota l'intero percorso dalla stagione di Piagentina a Bellariva, sino al periodo della tarda maturità, cioè agli anni del Gabbro, quando arriva a restituire il senso di ciò che lo circonda in una sintesi tanto coraggiosa e ardita da rasentare, talvolta, l'astrazione.

- Più che un traguardo è il modo originale con cui un artista, il quale prima di essere tale è un uomo sul cui temperamento peseranno sempre le esperienze di un'infanzia segnata da alterne vicende e di una giovinezza vissuta nella fede degli ideali repubblicani, in una cittadina periferica come Modigliana, patria di don Giovanni Verità, l'eroico prete salvatore di Garibaldi, si rapporta alla società del proprio tempo attraverso un dialogo di timbro realista, in costante evoluzione. Un dialogo che, oltre ad apparire nelle sue infinite sfaccettature e implicazioni psicologiche più diretto e meno frammentario rispetto a quello di Fattori e Signorini, si rivela tanto incisivo e penetrante da costituire una sorta di trasposizione pittorica di quel grande ritratto della condizione umana lasciatoci da Cechov. Se non che i personaggi leghiani si muovono in un'atmosfera tutt'altro che ostile e conflittuale con la vita, non dovendo così mai giungere ad un confronto diretto con la propria coscienza.

- Specchio di questa grande serenità interiore sono opere quali L'elemosina, Il canto di uno stornello, Una visita, Un dopo pranzo, I fidanzati, per meglio dire l'intero ciclo scaturito dall'intimo rapporto di Lega con Virginia Batelli, nonché dalla cordiale frequentazione dell'entourage della villetta lungo l'Affrico dove la donna, come la protagonista di un "romanzo della vita domestica", calata però in una dimensione tutta toscana resa vaporosa dalle nebbie del primo mattino della campagna intorno a Firenze, vive appagata di un affetto che non è solamente quello familiare. Una serenità che per Lega equivale a trasferire sulla tela il motivo nel più totale equilibrio e che neppure il profondo dolore causato dalla morte della compagna, avvenuta nel 1870, riuscirà a turbare. Se è pur vero, infatti, che a quel punto con il mutare dello stato d'animo cambiano anche i registri espressivi e che egli, vagando come un "eterno viatore", rincorre invano un approdo reso sempre più lontano da un destino costantemente avverso, è altrettanto vero che proprio da una simile situazione la sua vena creativa trae la forza per rinnovarsi.

- A rendere meno drammatico il suo viatico "Chi scrive - dichiara Diego Martelli - lo trovò un giorno così abbattuto di spirito, così stremato di forze, da tirargli fuori la confessione malinconica che stava pensando seriamente al suicidio" sarà di nuovo la generosa benevolenza di due nuclei familiari, quello fiorentino dei Cecchini e l'altro livornese dei Bandini. Attraverso una stretta consuetudine con il loro universo femminile egli offrirà della donna una nuova immagine di toccante e inquieta espressività che per vigore e carattere, insieme con il tardo naturalismo di Fattori e il personale impressionismo signoriniano, si porrà al vertice della grande epopea macchiaiola



Marianne Werefkin con Fede del
Caffè Verbano
(Fondazione M. Werefkin)



- La pittrice nasce a Tula nel 1860 e muore ad Ascona nel 1938
- Nel 1896 si reca a Monaco di Baviera
- Dal 1901 al 1905 si dedica a studi e indagini sul pensiero estetico-teorico, raccolti nel diario “Lettres à un Inconnu”.
- Nel 1906 riprende a dipingere: il suo stile è totalmente trasformato
- Fonda nel 1909 la Neue Künstlervereinigung Munchen.

- L'artista, il cui talento è unanimemente riconosciuto dalla critica, fa parte della cerchia del "Blaue Reiter" fin dalla nascita del movimento.
-
- La baronessa Marianne von Werefkin compie i suoi primi passi alla grande scuola del realismo russo fiorito nella metà dell'800. Sotto la guida Ilja Repin sviluppa la sua arte. Ed è così brava tanto da essere definita il "Rembrandt russo".
-
- L'artista, molto intelligente, colta e preparata, è una pittrice d'avanguardia, capace di influenzare il lavoro dei suoi amici. Sperimenta, osa, trasgredisce, rompe con gli schemi. La sua forza propulsiva e visionaria spingono la critica a considerarla "la levatrice" e l'"amazzone" del "Cavaliere Azzurro". Il Museo comunale d'arte moderna di Ascona, sede della Fondazione Werefkin, ospita in assoluto la più grande collezione dell'artista: dipinti, libretti di schizzi, fotografie, quaderni di lettura, lettere. E si tratta di un patrimonio davvero molto prezioso.

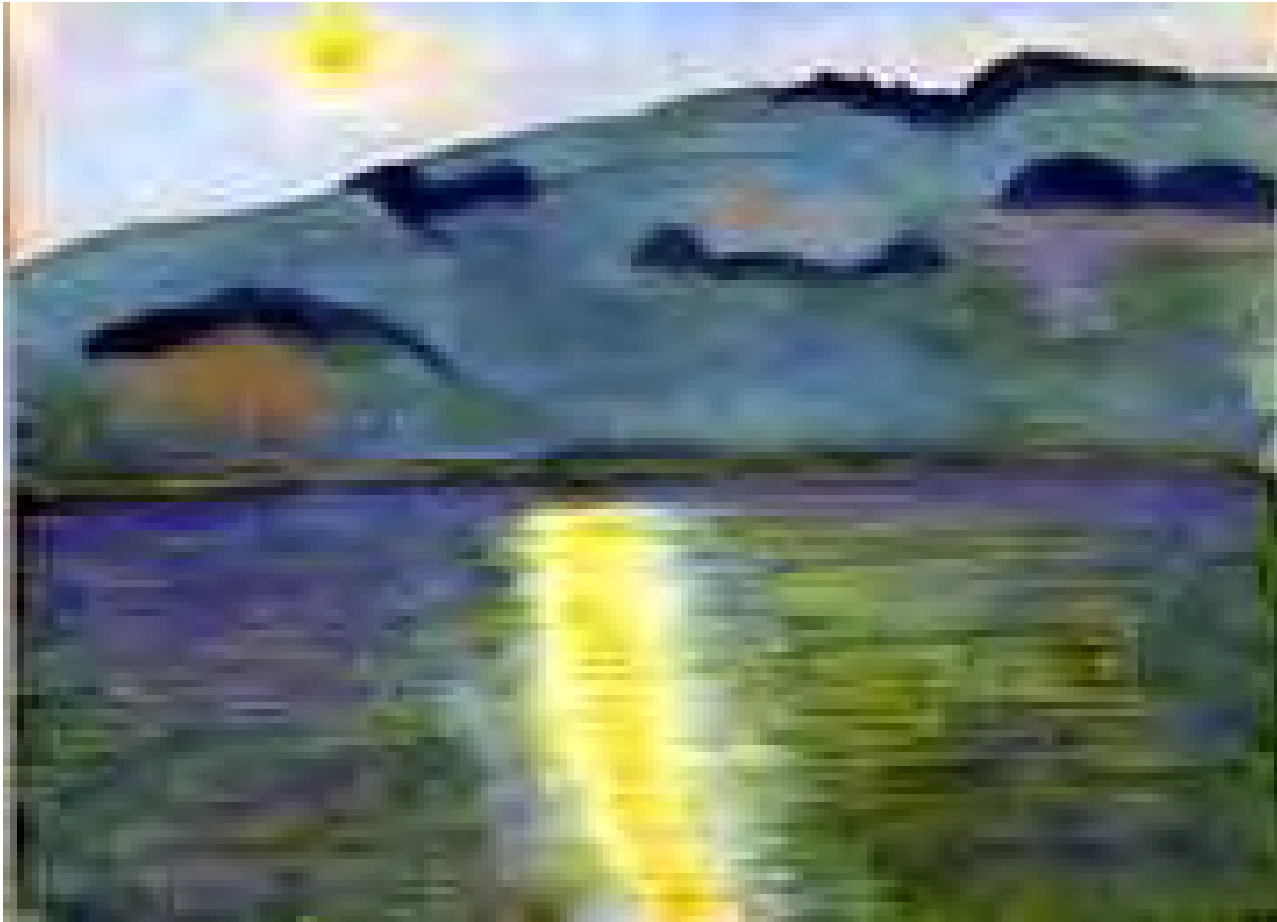
Donne nere



TRAMONTO



Paesaggio al chiaro di luna, 1907



- **Tra le coppie di artisti più celebri**
- C'è un evento che conta molto nella sua storia, privata e artistica: l'incontro, nel 1891, del giovane pittore Alexej Jawlensky. Insieme si trasferiscono a Monaco di Baviera, all'epoca una delle capitali dell'arte più importanti, stimolanti e vivaci.
- E in quella Monaco in fermento, Marianne e Alexej condividono, dal 1908 al 1914, ideali e scoperte artistiche con un'altra coppia di pittori: Wassily Kandinsky e Gabriele Münter.

- Insieme a questi artisti, Marianne Werefkin fonda nel 1909 la "Neue Künstlervereinigung München".
- Sono gli anni di Mornau, la cittadina tedesca in cui le due coppie vivono intensi scambi e stravolgono il loro linguaggio artistico. Sono gli anni che preludono alla svolta rivoluzionaria di Kandinsky verso l'arte astratta.
- Dopo un breve distacco da Kandinsky, impegnato a fondare il movimento artistico del "Cavaliere Azzurro" ("Blaue Reiter"), Werefkin presta alcune sue opere per la prima mostra del nuovo gruppo.

-

- **La fuga dalla guerra e il rifugio in Svizzera**
- Allo scoppio della Prima guerra mondiale la coppia Werefkin-Jawlensky ripara in Svizzera. Si sposta da Saint-Prex a Zurigo, dove frequenta il gruppo Dada. Nel 1918 si trasferisce ad Ascona. All'inizio degli anni Venti Werefkin partecipa alla Biennale di Venezia e si separa definitivamente da Jawlensky.
-
- Insieme ad altri artisti rifugiatisi ad Ascona, Werefkin fonda nel 1924 il "Gruppo dell'Orsa Maggiore.
- Al Borgo Marianne Werefkin dona quattro suoi dipinti, un'opera di Klee e una di Jawlensky e invita gli altri artisti presenti nel Borgo a fare altrettanto.
-
- E così getta lei stessa le basi per quello che oggi sarà il Museo comunale d'arte moderna. Sulle rive del Verbano la baronessa resta fino alla sua morte, il 6 febbraio 1938.
-
- Ad Ascona porta avanti e sviluppa la sua arte.

Una fitta rete di conoscenze

- Mara Folini, ricercatrice e autrice di una tesi di laurea sulla pittrice russa, sottolinea lo spessore del periodo asconese. E mette in luce quanto e come i contatti e le conoscenze di Werefkin – quali Ferdinand Hodler, Paul Klee, Hermann Hesse - abbiano contato sul suo arrivo ad Ascona e al Monte Verità.
-
- “Ad Ascona – racconta Mara Folini – Werefkin si ritrova in un piccolo paese, che la considera un po’ una matta, ma che la sostiene. In condizioni economiche difficili, la baronessa apre la sua casa a tutti e si dà da fare: lavora come rappresentante per una casa farmaceutica, vende le cartoline che dipinge. E mantiene sempre un’altissima dignità sia come donna, sia come pittrice e promotrice d’arte in Ticino”.
-
- In Ticino Werefkin continua infatti a dipingere. Porta avanti la sua arte. Espone sotto i portici, alle scuole, dove trova un contesto adatto. E, sempre grazie ai suoi preziosi contatti, continua ad essere legata ai circoli di artisti più importanti e all’avanguardia, quali gli espressionisti.
-
- Per Werefkin l'arte è la vita stessa.

Con il turbante rosso per le vie d'Ascona

-
- “Werefkin ritiene che l’arte debba servire a cambiare la vita. Poiché l’arte non è scissa dalla vita. Ma è la vita stessa. Se Werefkin diventa una pittrice espressionista – spiega Folini - lo diventa sulla base di una concezione legata al realismo russo: l’arte, insomma, come educazione del popolo. Un retroterra culturale ed ideologico che non perderà fino all’ultimo giorno della sua vita”.
-
- Ad Ascona Werefkin prosegue la sua profonda ricerca personale con forti tensioni mistiche. “Sviluppa la dimensione religiosa, umanitaria e filosofica – annota l’esperta - ed è sempre più influenzata dalla figura di San Francesco”.
-
- Sulle rive del Verbano trova comunque una certa pace. Il suo amore per Ascona è del resto confermato in un suo racconto del 1928: la baronessa, che veste in modo strano e sfoggia sempre un turbante rosso, si definisce infatti un'asconese. Lei, di origine russa e con l’universo nell’animo.
-

- La prima formazione artistica di Marianna Wladimirowna Werefkin avviene a San Pietroburgo sotto la guida del pittore [Il'ja Repin](#), una delle personalità più importanti della grande scuola del realismo russo. Marianna studia con attenzione i quadri di Repin ed in poco tempo raggiunge una tale capacità espressiva che le valse il soprannome di "**Rembrandt russo**".
- Marianna è una donna colta, intelligente, curiosa. Il suo bisogno interiore di provare emozioni, si apre improvvisamente quando, nel 1892, incontra il pittore **Alexej Georgewitsch von Jawlensky**. Marianne rimane così affascinata dal mondo poetico e dai temi artistici di Jawlensky che decide di dedicarsi alla promozione della sua arte, ma nello stesso tempo rinuncia alla propria pittura per 10 anni.
- Qualche anno dopo, nel 1896, la coppia decide di fare un viaggio in Germania. Un viaggio che si rivela una delle esperienze più importanti della vita della pittrice, alla luce delle sue future ricerche e imprese artistiche. A Monaco, infatti, Marianna incontra **Wassily Kandinsky** e la sua compagna [Gabriele Münter](#), con cui, nel 1909, fonda la **N.K.V.M** (acronimo di Nuova Associazione Degli Artisti di Monaco), da cui prese vita, nel 1911, il [Blaue Reiter](#) (Il cavaliere azzurro o Il cavaliere blu).

- Nel fervente ambiente culturale di Monaco Marianna ritrova la voglia di dipingere, entra a far parte della vita sociale della città e grazie al sua personalità e cultura conosce artisti, intellettuali, scrittori e poeti di fama. La sua vitalità le fa guadagnare l'appellativo di "**Amazzone del Blaue Reiter**". Costretta dalla guerra, nel 1914, lascia la Germania e dopo una lunga tappa a Saint Prex, nel 1917, si trasferisce nella suggestiva cittadina di Ascona, in Svizzera; qui conosce e frequenta il gruppo Dada e molti artisti legati al clima delle Avanguardie di inizio secolo.
- In quel periodo, infatti, la collina di **Ascona** (denominata [Monte Verità](#)) diventa con **Zurigo e Berna**, il cuore pulsante della cultura europea, in cui trovano rifugio intellettuali, scrittori, anarchici ed artisti europei. Sensibile al clima di protesta creativa creatosi nel Ticinese, nel 1924, Marianna diventa una delle fondatrici del **Gruppo dell'Orsa Maggiore**. Le opere realizzate dalla pittrice in questa fase dimostrano non solo il grado di evoluzione stilistica della sua pittura, ma anche il suo interesse verso l'[espressionismo](#).
- La pittrice chiude la sua vita in solitudine ed in dignitosa povertà, tra la passione per l'arte e profonde crisi mistiche, nella sua amata Ascona, nel 1938.
- /

autoritratto



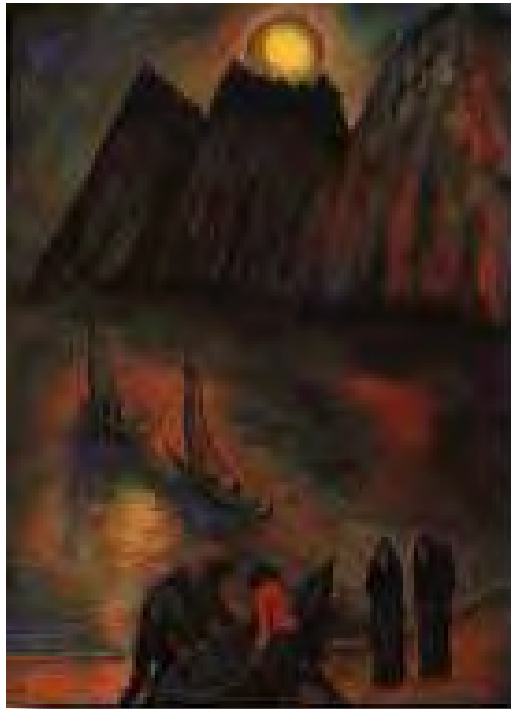
Paesaggio



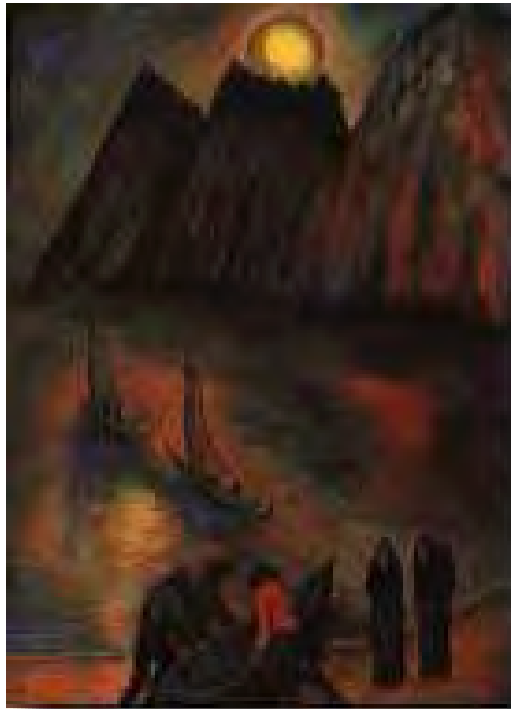
A Tavola



Notturmo



Notturmo



Donne

