

**Snapshots of modern life:
impressionism between reality, photography and color**

Immacolata De Pascale
Immacolata.depascale@unina.it

The essay aims to investigate the ways in which Impressionist art participates in socio-cultural modernity. Emancipation from the academic tradition, the choice of subjects from everyday reality, the influence of photography and the study of color are some of the elements through which the Impressionists investigated the reality of their time.

Keywords: Impressionism; reality; photography; color

Istantanee della vita moderna: l'impressionismo tra realtà, fotografia e colore

Immacolata De Pascale
immacolata.depascale@unina.it

La sfida più difficile per gli intellettuali e artisti che cercano di comprendere la propria epoca è quella di essere contemporanei. Il talento di guardare il mondo da una distanza d'artista e, pur tuttavia, esserne parte attiva è ciò che ha fatto dei realisti e degli impressionisti, per dirla con Baudelaire, *i pittori della vita moderna*¹. Pertanto, ci si propone di indagare le modalità con cui l'arte impressionista partecipi della propria realtà socioculturale: l'emancipazione dalla tradizione accademica, la sospensione della gerarchia rappresentativa nella scelta dei temi così come dei soggetti e dei fruitori, l'influenza della fotografia e lo studio del colore saranno analizzati quali elementi caratterizzanti dell'età moderna. A tal proposito risulta imprescindibile la collocazione di tali innovazioni artistiche nella realtà storico-politica nella quale si sviluppano. La nuova forma che assume l'arte con il realismo e l'impressionismo viene indagata contestualmente a una riconfigurazione dell'esperienza sensibile tout court in quanto arte e politica sono campi dinamici tra loro in relazione in grado di ridisegnare il sociale.

La rivoluzione sociale del 1848 a Parigi contro la monarchia di Luigi Filippo, che sosteneva il divieto di sciopero e associazione dell'opposizione liberale e democratica,

¹ C. Baudelaire, *La modernità in Il pittore della vita moderna*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1996, p.1285. In questo contesto è da chiarire che l'attributo di "peintre de la vie moderne" riferito ai realisti e agli impressionisti non è propria di Baudelaire, il quale nello scritto sopracitato si riferisce piuttosto al pittore Costantine Guys e alla sua capacità di cogliere l'eterno nell'effimero, in «quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare modernità». Diversamente, i pittori realisti e impressionisti sono qui considerati "pittori della vita moderna" per l'attitudine a coglierne la bellezza nel carattere transitorio, fuggevole, contingente per intrappolarlo in immagini che hanno tutta l'aria di istantanee della propria contemporaneità.

fu accompagnata sul coté culturale da un'inevitabile «rivoluzione estetica» che apre a un nuovo modo di vedere e di sentire in rapporto alla comunità. La modifica degli assetti politici a cui presero parte, tra gli altri, personalità artistico-letterarie come Baudelaire e Courbet coinvolse la sensibilità critica di un certo humus culturale democratico parigino chiamato a fare i conti con la realtà del proprio tempo. Nel contesto di una tale rivoluzione estetico-politica, ma anche del trionfo della scienza e del metodo storico-critico, nella metà del XIX secolo si sviluppò la corrente realista (dal 1840 al 1870-80) e poi impressionista (a partire dal 1860-70 fino ai primi del Novecento), espressione di una nuova percezione dello spazio-tempo abitato: lo sguardo critico nei confronti della realtà e l'analisi dell'esperienza concreta divennero a loro volta valori artistici. L'esigenza della lotta contro lo stato delle cose allora vigente in politica, si tradusse in un'idea di arte come lotta a colpi di pennello alle convenzioni dell'accademismo. Il mito, la simbologia storico-religiosa e il ritratto aristocratico, colpo dopo colpo, colore su colore, vennero sfidati dall'investigazione empirica della realtà. Al progetto realista di investigare e presentare la realtà fu d'aiuto il coevo avvento della fotografia che, come nota Peter Brooks, divenne subito «la sua alleata e quasi il suo strumento». Ma se da un lato essa restituiva un'immagine verosimilmente definita della realtà, nello stesso tempo, fu da stimolo allo sviluppo della capacità espressiva della pittura attraverso il colore².

Il mondo contemporaneo divenne il soggetto *par excellence* della pittura e della letteratura realista: «Il faut être de son temps» divenne il motto degli artisti di quel periodo. Se da un lato, come nota Linda Nochlin, il soggetto dell'arte si ridusse a ciò che rientra nell'esperienza diretta, dall'altro il realismo rese alla visibilità eventi della vita quotidiana, tra cui il lavoro, e individui della società che prima d'allora non godevano di alcuna dignità artistica: «All'esigenza democratica nella politica e nella vita sociale si affiancò una tendenza verso la democratizzazione dell'arte che dischiuse le porte di tutto un nuovo mondo di soggetti, fin allora ignorati o ritenuti immeritevoli di rappresentazione pittorica e letteraria»³. Per tali ragioni, il realismo, pur essendo un movimento progressista espressione della società prevalentemente borghese del Secondo Impero, può dirsi manifestazione della democrazia nell'arte e della protesta nei

² P. Brooks, *Lo sguardo realista*, trad. it. F. Casari, Carocci, Roma 2017, p. 101-104.

³ L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, trad. it. G. Scattone, Einaudi, Torino 2003, p. 14.

confronti di tale società, un'arte che risponde a una esigenza ideologica e politica. In questo senso il realismo può essere qui considerato per il suo contributo estetico-politico o, per dire meglio, per la sua “politica dell'estetica” e cioè scrive J. Rancière «la maniera in cui le pratiche e le forme di visibilità dell'arte intervengono esse stesse nella partizione del sensibile e nella sua riconfigurazione»⁴. L'estetica realista e il “disagio” che questa suscita nei suoi contemporanei è dato da una nuova «redistribuzione dei rapporti tra le forme dell'esperienza sensibile»: ecco, dunque, lo scandalo di un'arte democratica che accoglie e dà visibilità a “qualunque” degli oggetti d'uso quotidiano e a “chiunque” dei soggetti della vita sociale fino ad allora esclusi dalla rappresentazione artistica, tanto quanto dalla partecipazione politica⁵.

L'impressionismo, sorto negli anni di un realismo già maturo, sembra rispondere alla medesima esigenza di contemporaneità assumendo su di sé, dal punto di vista storico-culturale, una funzione critica ed emancipatoria mentre, dal punto di vista estetico, fa esperienza della realtà affidandosi alle sensazioni e allo studio della luce e del colore al fine di rendere al meglio quell'*impression*, quell'istante che lo sguardo coglie e restituisce della vita moderna: «L'“istantaneità” degli impressionisti è la contemporaneità portata alle estreme conseguenze: l'“ora”, l'“oggi”, il “presente”, diventano “il momento attuale”, “questo istante”»⁶. Nello stesso periodo lo sviluppo della fotografia, come fa notare ancora Nochlin, contribuì a cogliere la realtà di una modernità dal carattere transitorio e fuggevole. Attraverso la cattura di un'immagine che nella ricerca dei soggetti si fa sempre più democratica e istantanea, il fotografo offre i propri mezzi, da un lato alle esigenze e al gusto della borghesia, soprattutto nel ritratto con cui si esprime e si sviluppa il culto dell'individuo, dall'altro presta l'occhio e la prospettiva al pittore contribuendo allo sviluppo della pittura di paesaggio urbano quanto rurale *en plein-air*. Al fine, dunque, di comprendere le peculiarità dell'impressionismo, è necessario considerare quanto accadde in Francia, almeno a partire dal 1848 sia dal punto di vista delle istituzioni politiche, sia delle tendenze artistiche. Seppur l'impressionismo non si possa considerare un'arte politicamente impegnata, certamente la pittura impressionista contribuisce, nei termini di Rancière, a

⁴ J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, a cura di P. Godani, Edizioni ETS, Pisa 2009, p. 38.

⁵ Ivi, p. 31-2

⁶ L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo* p. 12.

una rivoluzione estetico-democratica e alla riconfigurazione dello sguardo con cui gli uomini fino ad allora guardavano a sé stessi e al mondo circostante. Proprio per il suo carattere di indifferenza nei confronti di temi e soggetti direttamente politici, l'arte del tardo realismo e dell'impressionismo fa politica nell'atto stesso di rendere alla visibilità lo spazio-tempo comune abitato, scene di vita quotidiana della modernità parigina e soggetti anonimi e demitizzati. Nell'origine e nello sviluppo tutte le forme artistiche sono espressione del proprio tempo e contribuiscono a corroborare o a sovvertire specifiche tendenze sociali. In questo, l'arte degli impressionisti non fa eccezione:

La pittura impressionista presenta sorprendenti analogie con alcune specifiche caratteristiche della vita e del pensiero sociale del suo tempo e luogo – analogie ben più accentuate di quanto non si verifici nel caso di forme d'arte concomitanti. A dispetto del suo carattere di eccezionalità, la nuova pittura costituiva un'espressione particolarmente significativa dei valori nuovi o emergenti della sua epoca.⁷

L'indagine della realtà basata sull'esperienza percettiva diretta e lo studio del colore fanno dell'impressionismo un'arte intimamente legata alla personalità dell'artista e al suo modo di relazionarsi allo stile di vita della grande città in trasformazione a opera del barone Haussmann. Gli intellettuali e gli artisti che avevano sostenuto il '48 e avevano fatto dell'arte realista il manifesto di un «umanismo democratico» dovettero subire, dopo il breve intermezzo della Repubblica progressista, il regime dittatoriale di Napoleone III (1851) che, a causa della censura e delle limitazioni d'opinione, spinse molti di loro alla ricerca di uno spazio democratico che permettesse una libertà espressiva solo apparentemente meno critica e militante (è il caso di Manet). In tale contesto nacque un'arte che faceva del valore della libertà dei soggetti, del colore, del movimento e delle sensazioni la rappresentazione dell'emancipazione della vita personale con cui rispondere alle soffocate tendenze emancipatrici nella vita sociale: «I nuovi temi dell'arte scaturivano da gradevoli esperienze vissute in condizioni di movimento improvvisamente più libere – grazie alle strade, alle ferrovie, ai luoghi di villeggiatura – in un mondo in trasformazione in cui cominciavano a divenire evidenti

⁷ M. Schapiro, *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, trad. it. P. Cavalieri, Einaudi, Torino 2008, p. 273.

gli effetti della scienza sull'industria»⁸. La disillusione politica, il contemporaneo progresso scientifico, lo sviluppo della città e di un nuovo rapporto con la natura confluirono, a partire dagli anni '60, nell'arte impressionista. Di questo movimento anticonvenzionale che fa delle impressioni della vita quotidiana moderna l'oggetto delle sue indagini estetiche prenderò in esame Édouard Manet, Edgar Degas e Claude Monet per portare alla luce quegli aspetti che lo caratterizzano più distintamente: da un lato, la rottura con la drammaticità della tradizione pittorica accademica iniziata da Courbet per cogliere lo sguardo impersonale di un *demi-monde* preso nel vortice dei sensi e dei piaceri e, più in generale, di un atteggiamento estetico volto ad affermare la libertà individuale; dall'altro, lo studio fenomenologico della luce e del colore come mezzo per restituire l'immediatezza dell'impressione di ciò che era visto dall'occhio del pittore. La percezione del mondo moderno che aumenta il passo facendosi più sfuggente richiede quindi una pittura altrettanto nuova che abbandoni il disegno di un soggetto letterario – la pretesa di un racconto – per farsi istantanea della vita moderna, «un puro gioco visivo incentrato sulle superfici e sullo spettacolo cittadino».⁹

Gli impressionisti partecipavano in modo del tutto personale al proprio tempo attraverso la rappresentazione dell'ambiente e dei soggetti che vi abitano sospendendo ogni gerarchia dei temi e dei soggetti: tutto ciò che offre la vita urbana, i paesaggi e gli svaghi degli abitanti della città, feste da ballo e pic-nic diventano oggetto pittorico. Manet, il più realista tra gli impressionisti, «fu l'ultimo pittore a dare un'intonazione politica alla sua arte»¹⁰, scrive Schapiro, in particolare con l'opera che rappresenta la fucilazione dell'imperatore Massimiliano del Messico (*Exécution de l'empereur Maximilien*, 1867-68) per dipingere il quale, ricorda Nochlin, «si documentò con almeno quattro testimonianze fotografiche»¹¹. Manet viene spesso distinto dagli impressionisti, almeno fino agli anni '70, per l'interesse nei confronti di temi ancora legati alla pittura politicamente impegnata e immaginativa e per l'impiego di «una particolare tavolozza di neri e di grigi, e da originali toni neutri applicati in masse ampie e chiaramente definite»¹². L'uso del nero in particolare quasi scomparve dalla tavolozza del pittore impressionista a partire dagli anni '80. Tuttavia, Manet contribuì ad

⁸ Ivi, p. 313.

⁹ P. Brooks, *Lo sguardo realista*, p. 180.

¹⁰ M. Schapiro, *L'impressionismo*, p.312.

¹¹ L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, p.24.

¹² M. Schapiro, *L'impressionismo*, p. 5.

emancipare i giovani impressionisti dai temi e dalle pose convenzionali della pittura accademica segnando con *Le Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* «il passaggio dal mitologico al quotidiano»¹³. L'occhio di Manet si posa *en plein air* per afferrare, alla luce del sole, istanti della vita moderna e cogliere gli abitanti della città nel loro *habitat* naturale, sia rurale che urbano, nell'atteggiamento spontaneo e disinvolto, scrive Brooks, di chi viene osservato senza rendersene conto¹⁴. *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), opera in sé non politica, di Manet può essere considerata manifesto di un nuovo *partage du sensible*, utilizzando i termini di Rancière, estetico-democratico che segna il punto di rottura con la tradizione culturale e pittorica che dettava la regola alla realtà di ciò che poteva e non poteva essere visto: «La distruzione del regime rappresentativo della pittura comincia, all'inizio del XIX secolo, con la revoca della gerarchia dei generi, con la riabilitazione della "pittura di genere", questa rappresentazione della gente comune impegnata in comuni attività che si opponeva alla dignità della pittura di storia»¹⁵.

La donna nuda, che non è più una ninfa, posta al centro del quadro in compagnia di due uomini in abito nero, spoglia simbolicamente il borghese dinanzi a sé stesso violando, attraverso la sottile ironia del sorriso ambiguo e dello sguardo dalla cui prospettiva non c'è punto che non lo veda, ogni proposito di ricomporsi o di ripararsi sotto il manto protettivo dei sentimenti convenzionali. La «giustapposizione di elevatezza classica e di banalità contemporanea»¹⁶ infrange le frontiere di un'arte riferita ad un pubblico specifico quale la borghesia ottocentesca, scandalizzata da una donna qualunque che getta su di essa uno sguardo provocatoriamente indifferente che pone gli spettatori sullo stesso piano. In questo senso lo scandalo suscitato dal dipinto è per certi versi analogo allo scandalo democratico, lo scandalo di un'operazione artistica che ha accolto il qualunque, o meglio la donna borghese qualunque nella sua nudità in luogo di una dea o di una ninfa convenzionalmente accettate nel mondo simbolico della rappresentazione classica. *Colazione sull'erba* è la scena di un dissenso nei confronti della tradizione pittorica e dell'ipocrisia morale del proprio tempo e l'affermazione di una nuova libertà personale.

¹³ Ivi, p. 312.

¹⁴ P. Brooks, *Lo sguardo realista*, p. 169.

¹⁵ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, a cura di R. De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2007, pp. 117-18

¹⁶ L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, pp. 18-9.

Il disagio provocato da quello sguardo indifferente e dall'agio di quelle pose che tanto imbarazza l'ordine costituito si fa complice della rivoluzione estetica moderna che abolisce il principio mimetico che dà la regola ai rapporti stabili tra il visibile e il dicibile, l'attività e la passività¹⁷. Lo spettatore è sottratto dal comfort della contemplazione passiva di fronte all'opera per essere gettato al suo interno e sperimentare lo smarrimento di una nuova esperienza sensibile: quella di essere contemporaneo di sé stesso. In questo senso lo spettatore partecipa dell'opera, è egli stesso spettatore e attore di quella scena sociale di pubblica intimità nel quale si riconosce suo malgrado uguale tra uguali. Se dunque l'impressionismo è espressione del regime estetico dell'arte, lo è per il suo potere di riconfigurare le cornici sensibili dell'esperienza comune e di accedere alla realtà attraverso un'immagine che non è mai, scrive Rancière, una semplice realtà, non è più (nel regime estetico costituitosi nel XIX secolo) l'espressione di un pensiero o di un sentimento: l'immagine è piuttosto una «parola muta» scritta sul corpo della realtà sociale e della vita ordinaria¹⁸.

Il lavoro dell'artista impressionista che indaga la realtà del proprio tempo non è banalmente un lavoro di riproduzione mimetica quanto piuttosto un lavoro di finzione, là dove «la finzione non è la creazione di un mondo immaginario opposto al mondo reale», ma un lavoro in grado di far vedere diversamente quanto è sotto gli occhi di tutti, la realtà quotidiana e sociale, facendo emergere relazioni inedite e producendo *dissensi* che concorrono a modificare l'esperienza comune del sensibile, di ciò che è visibile ed enunciabile¹⁹. La finzione è perciò un lavoro che «modifica i modi di presentazione sensibile e le forme di enunciazione, cambiando le cornici, le scale e i ritmi, costruendo nuovi rapporti tra l'apparenza e la realtà, tra il singolare e il comune, tra il visibile e il suo significato»²⁰. Se si prende in considerazione il carattere politico dell'estetica di Manet questa è ravvisabile nella sua capacità di mettere in atto una nuova «esposizione del visibile»: l'immagine della donna in *Le Déjeuner sur l'herbe* con la sua «disponibilità indifferente» (la stessa che caratterizza *Olympia*), la pari dignità dei soggetti all'interno della rappresentazione naturalista e realista e l'anonimato degli spettatori a cui si rivolge all'interno dello spazio neutro, prima del Salon des Refusés e

¹⁷ Per quanto riguarda il concetto di rappresentazione o *mimesis* vedi J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e Politica*. A cura di I. Bussoni, Derive Approdi, Roma 2016, pp. 28-9.

¹⁸ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p.42.

¹⁹ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, a cura di D. Mansella, Derive Approdi, Roma 2018, pp. 76-7.

²⁰ Ivi, p. 77.

oggi del museo, quale luogo della democratizzazione dell'esperienza, fanno di *Déjeuner sur l'herbe* l'espressione del «regime estetico dell'arte» in cui l'arte è sempre qualcosa in più dell'arte.

Si è voluto sottolineare qui l'importanza di questa opera-manifesto che contribuisce, nel contesto del progresso in atto nella Parigi del XIX secolo, alla liberazione dei temi della pittura dalle reti della dignità della tradizione per indagare e restituire *tranche de vie* di una realtà quotidiana cittadina della quale l'artista stesso è partecipe. Il tema dello spettatore esterno all'opera che entra nello sguardo del personaggio del dipinto e quello della società che diventa spettacolo sono entrambi presenti nei dipinti di Manet: egli sembra abitare i suoi quadri come fosse un fotografo che, passeggiando per la città, ferma l'istante in cui gli sguardi si incrociano, l'istante di una realtà che gli restituisce attenzione nella sua indifferenza. *Le Chemin de fer (La ferrovia)* (1873) è un dipinto emblematico del rapporto stabilito dagli impressionisti tra l'indagine della realtà e l'immagine della vita quotidiana privata basato sulla naturalezza delle pose e dell'atto pittorico. *Le Chemin de fer* è la rappresentazione della modernità che accidentalmente si inserisce nella vita quotidiana: il quadro mostra una donna (una madre o una bambinaia) che legge un libro all'aperto in una giornata di sole, mentre la bambina è intenta a guardare i treni che escono della Gare Saint-Lazare. Come sottolinea Brooks «la scena e le pose sono segnatamente disinvolute e antiteatrali. Non suggeriscono alcun dramma, non c'è nemmeno un indizio che indichi la presenza di una narrazione o di un aneddoto da raccontare. [...]. La donna distoglie gli occhi dal libro come se la sua lettura fosse stata interrotta da un passante o dal pittore [...]»²¹. Non si può non essere d'accordo con Brooks quando scrive che questo dipinto, per i soggetti, l'ambientazione e le pose incarna proprio quella bellezza dell'effimero e dell'accidentale lodata da Baudelaire ne *Il pittore della vita moderna*. Un anno prima della sua morte Manet dipinge *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-82), al centro del quadro vi è la figura di una barista circondata da liquori e frutta intenta a servire un uomo la cui presenza si vede riflessa nel grande specchio alle sue spalle che occupa l'intera tela e che ci offre la prospettiva del suo sguardo sulla folla mondana presente nel salone in festa. Una scena complessa che esprime in modo magistrale la sensibilità impressionista in un gioco di percezioni e riflessi attraverso i quali è indagato il rapporto tra realtà e apparenza, tra spettacolo e spettatore, per

²¹ P. Brooks, *Lo sguardo realista*, p. 172.

restituire l'intuizione della vita. Attraverso lo specchio si realizza una continuità tra lo spazio reale e la sua apparenza, che fa sì che stando all'interno dello spazio mondano si è nello stesso tempo spettatore e spettacolo: «Tutti sono spettatori che sono convenuti nello stesso posto diventando elementi del medesimo spettacolo. L'osservatore e ciò che è osservato sono qui fusi in un originale scambio tra il vicino e il lontano, il reale e l'immaginario, la realtà dipinta e il riflesso realisticamente dipinto di tale realtà – uno spettacolo all'interno di uno spettacolo che include i suoi stessi spettatori»²². La pittura di Manet resta un'eccezione tra realismo e impressionismo in quanto la sua visione, come nota Brooks, non coincide pienamente con nessuna delle due categorizzazioni storiche, ma certamente è un pittore del reale e dei suoi momenti effimeri che ha contribuito con la sua arte alla rappresentazione della bellezza moderna.²³

Tuttavia, se è lecito dire che Manet è il più realista tra gli impressionisti, il suo contemporaneo Edgar Degas è probabilmente il più “fotografico”, colui che nel fare i conti con la modernità ha trovato nella fotografia una risorsa per la propria pittura. Proprio quella fotografia che Baudelaire considera «rifugio di tutti i pittori mancati» che si accontentano di riprodurre meccanicamente la realtà senza infondere in quella immagine qualcosa della propria anima²⁴. L'impressionismo di Degas si realizza a partire da questa contaminazione tra le immagini fotografiche istantanee e un'arte pittorica che condivide l'importanza della luce e il rapporto diretto con ciò che è visto e percepito. Tuttavia, fa notare A. Scharf in *Arte e Fotografia* (1968) nel capitolo dedicato a *Degas e l'immagine istantanea*, la condizione di tale contaminazione è stata possibile grazie al miglioramento tecnico della fotografia che ha consentito l'istantaneità dell'immagine: «a partire dal 1860 circa, quando la macchina fotografica poté fissare oggetti in movimento in posizioni assurde, e li raggelò in atteggiamenti del tutto estranei al modo normale di vedere, si poté dire a buon diritto che la fotografia aveva risolto il primo problema dell'istantaneità»²⁵. L'occhio della macchina fotografica ha sviluppato una nuova capacità visiva e una nuova prospettiva che la sensibilità di

²² M. Schapiro, *L'impressionismo*, p. 155.

²³ P. Brooks, *Lo sguardo realista*, pp. 168-69.

²⁴ C. Baudelaire, *Salon del 1857, Il pubblico moderno e la fotografia* in *Opere*, Mondadori, Milano 1996, pp. 1191-1197

²⁵ A. Scharf, *Degas e l'immagine istantanea* in *Arte e fotografia in Filosofia della fotografia* a cura di M. Guerri e F. Parisi, Raffello Cortina, Milano 2013, p. 224.

Degas è riuscito a trasferire nella sua arte raffigurando in un modo nuovo la vita contemporanea: il decentramento del soggetto, il taglio delle immagini, la progressione cinematografica divengono nuove regole pittoriche. *Femme aux chrysanthèmes* (1865) è un'opera giovanile nella quale si riconosce uno stile che adotta la visuale fotografica nel ritaglio dell'immagine e nel decentramento della figura rompendo con le convenzionali regole del ritratto che poneva il soggetto al centro della tela. Degas invece pone al centro del dipinto un'enorme composizione di crisantemi, mentre la figura della donna sta in un angolo e guarda al di là del quadro, con il gomito poggiato sul tavolo e la mano che copre la guancia e la bocca suggerendo un momento di noia o di riflessione. Degas introduce la prospettiva fotografica in pittura riconoscendo in questa forma espressiva, che solo più tardi viene riconosciuta come arte, una nuova modalità dello sguardo alla realtà quotidiana. *Portrait dans un Bureau. La Bourse de Coton à la Nouvelle Orléans* (1873) è un'opera che «anticipa la fotografia del tempo»: l'ampia inquadratura accoglie per la prima volta l'interno di un moderno ufficio restituendo l'immagine di un luogo di lavoro in cui molti uomini d'affari sono rappresentati durante le loro attività in un atteggiamento privo di ogni artificiosità e teatralità come fossero osservati a loro insaputa. La prospettiva che dona profondità all'immagine, la presa di distanza dalla scena e il posizionamento casuale delle figure fa pensare a una istantanea fotografica grazie all'utilizzo, come nota Schapiro, di una «scala di grigi, bianchi e neri finemente graduati, con l'aggiunta di toni smorzati di verde chiaro e color carne, [...] a causa dell'esecuzione uniformemente levigata»²⁶. Questo sguardo fotografico, che coinvolge molte figure tra loro indipendenti o in relazione in uno spazio comune, e il ritaglio dell'immagine, che caratterizza anche le opere dedicate alle ballerine, sono elementi tipici delle rappresentazioni dei paesaggi urbani amati dagli impressionisti. In *Place de la Concorde* (1875) Degas riproduce la scena di una passeggiata utilizzando il medesimo schema fotografico che ritroviamo anche in *Place de l'Europe* (1877) di Caillebotte dove, ci fa notare Nochlin: «l'improvvisa riduzione di scala, come in una fotografia a distanza ravvicinata, e lo spietato taglio della figura all'estrema destra contribuiscono a esprimere un'assoluta, letterale adesione alla realtà contemporanea»²⁷. Queste istantanee della vita moderna hanno come soggetto principale il cittadino nella

²⁶ M. Schapiro, *L'impressionismo*, p. 199.

²⁷ L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, p. 94.

sua relazione con l'ambiente urbano, vedono la città come paesaggio o come spettacolo dalle finestre di un palazzo, e caratterizzano il periodo impressionista per la sua capacità di osservare il mondo quello sguardo nuovo che la fotografia ha contribuito a determinare. Pensiamo alle vedute di città di Caillebotte e alle sue figure alla finestra, alle numerose vedute sulla città di Pissarro e ai paesaggi urbani di Monet, come per esempio *Boulevard des Capucines* (1873-74): queste vedute urbane sono esempi di realismo nel momento in cui assumono quel distacco emotivo proprio della fotografia, proponendosi di restituire istanti e impressioni del respiro di una città che vive.

Un'indagine sull'impressionismo non può non mettere in luce i rapporti politici e sociali che gli artisti hanno avuto con la realtà del proprio tempo, rapporti che hanno determinato le scelte dei soggetti umani e dei paesaggi oggetto del loro sguardo. Così come non può non considerare l'influenza della fotografia sulle tecniche di composizione e sulla prospettiva assunta da tale sguardo.

Un terzo elemento di innovazione che l'impressionismo ha introdotto in pittura è l'uso del colore. Questo è stato oggetto di scandalo tanto quanto la scelta dei temi provenienti dalla sfera della vita quotidiana. La pittura impressionista è una pittura d'*ambiance* che, attraverso giochi di luce propri degli spazi aperti e l'utilizzo di vivide pennellate di colore, ha cercato di trasferire sulla tela l'atmosfera e il respiro dei luoghi e degli spazi. Come spesso accade l'innovazione è riconosciuta dai posteri, mentre ai tempi in cui gli impressionisti si cimentavano nello studio della pennellata e del colore i loro quadri venivano descritti come frutto di errori dell'occhio del pittore «perché i pittori attribuivano a oggetti familiari nelle vedute di paesaggi colori che gli altri non avevano ancora percepito in natura»²⁸. L'innovazione che gli impressionisti apportarono all'uso del colore consisteva in una tecnica pittorica che faceva a meno della traccia del disegno preliminare: la pennellata che avanza sulla tela con tocchi di colore produce la materia stessa di un'immagine come trama superficiale, funzionale al ricreare atmosfere, movimenti, luci e ombre. La pennellata impressionista rompe con le consuetudini visive dello spettatore moderno sottoponendolo a un gioco prospettico da cui emerge la differenza tra la materialità della pennellata e la rappresentazione: a distanza ravvicinata l'osservatore è perso nello schema di pennellate colorate senza

²⁸ M. Schapiro, *L'impressionismo*, p. 78.

riuscire a decifrare l'immagine; prendendo le distanze quelle stesse pennellate, che appaiono distinte e casuali, si ricompongono restituendo l'immagine, un mondo familiare di paesaggi naturali, così come di strade e di folle urbane²⁹. Con l'ampliarsi dello spettro dei colori utilizzati dagli impressionisti, a partire dal '75 la pennellata diviene sempre più articolata ed espressiva. Il ritmo della pennellata di Monet sembra rispondere al bisogno di far emergere dalla tela il sentimento con cui egli partecipa della stessa realtà dipinta: pensiamo alle vibrazioni dell'aria in *La rue Montorgueil* a Parigi, raffigurante la folla durante la festa del 30 giugno 1878, o alle riproduzioni de *La Gare Saint-Lazare* (1877) dove l'immagine è in un certo senso diluita nel tessuto materiale della pennellata e del colore che restituisce un'esperienza di mobilità e di fusione con l'istante della realtà vissuta.

I dipinti impressionisti degli anni '60 e dei primi anni '70 erano dominati da una tavolozza di colori neutri, dai grigi, verdi e marroni e dal nero. Nella fase successiva dell'impressionismo più maturo intorno agli anni '80 il nero, in quanto colore anti-luminoso e non spettrale, venne via via meno sostituito da colori più brillanti e puri. Gli impressionisti sembrano rifarsi per certi aspetti alla teoria dei colori di Goethe: «nella sua dottrina dei colori, guarda con ripugnanza alle mescolanze, agli intorbidenti, a ciò che sporca e insudicia, e si inchina dinanzi a ciò che è vivo, complesso, al colore che è sempre sé stesso»³⁰. Allo stesso modo gli impressionisti utilizzano colori puri e non mescolati sulla tavolozza, ma direttamente sulla tela, per evitare l'effetto di «torbidezza» e opacità che limiterebbe la «trasparenza», la resa della luminosità delle vedute *en plein air*. Tocchi di colore complementari o contrastanti vengono accostati dal ritmo di una pennellata che risente della sensibilità del pittore all'opera al fine di rendere nel modo più somigliante lo spettro dei colori che la natura offre all'occhio illuminato dal sole.

Tra le novità che Monet ha apportato al movimento impressionista, insieme alla tecnica della pennellata, la più importante è l'innovazione nell'uso del colore che, come sottolinea Schapiro, influirà nella fase in cui si assiste a una rivisitazione del tutto personale dei primi impressionisti. Prima che Monet dipingesse *La pie* (1869) le sfumature di nero, in corrispondenza dell'assenza di luce, erano utilizzate per

²⁹ Ivi, pp. 63, 266.

³⁰ R. Troncon, *Perché una storia del colore?* J. W. Goethe, *La storia dei colori*, a cura di R. Troncon, Luni, Milano 2013, p. 35.

rappresentare le ombre. Gli impressionisti avevano una propria idea artistica su come rendere l'ombra, come fenomeno della luce, nel modo più somigliante: vi era la convinzione che le ombre avessero un colore proprio quale non era il nero come contraltare dell'assenza di luce solare (bianco). *La pie (La gazza)* è un dipinto emblematico che mostra un'accurata ricerca dei colori attraverso diffusi giochi di luce risultati da audaci accostamenti e da molteplici sfumature dei toni frutto di «una rinnovata visione della natura e un grande interesse per le apparenze»³¹. Le ombre colorate nei toni che variano dall'azzurro al viola sono utilizzate di frequente dagli artisti impressionisti per ricreare sulla tela una migliore qualità della luce solare e una conseguente illuminazione che non era ottenibile con il convenzionale contrasto chiaro-scuro³². Il colore, sottolinea Troncon, è per Goethe (ma probabilmente anche per gli impressionisti) figlio della luce e dell'ombra nell'incontro con la materia e dunque fa tutt'uno con la vita nelle sue molteplici forme³³.

Tuttavia, è nella fase più tarda della sua vita, a partire dalla metà degli anni '80, che la pittura di Monet si consacra all'utilizzo di colori forti e contrastanti tipici dello spettro, ossia quella gamma di colori presente occasionalmente in natura per effetto della rifrazione della luce che genera l'arcobaleno e che dunque non appartengono a un oggetto specifico. Schapiro sottolinea la caratteristica degli impressionisti di decomporre gli oggetti «facendoli apparire vaghi e spesso indistinti e rimpiazzandoli con un ricco gioco di colori che nella loro successione ravvicinata assumono un'apparenza spettrale»³⁴. Un esempio di questo modo nuovo di esperire il mondo attraverso la sospensione dell'immagine sopravanzata dal colore è ravvisabile nei dipinti in serie di Monet e, in particolare, a *La cathédrale de Rouen* (1892-94) o anche a *Le Parlement de Londres* (1900-1904), complesso di opere nel quale si condensa in modo emblematico la relazione impressionista tra pennellata e colore:

Con tale nuova potenza del colore sopraggiunse una pennellata sempre più suddivisa, con maggiori contratti puntuali tra colori accoppiati – piccole unità di rosso e azzurro, azzurro e giallo, giallo e viola, arancione e azzurro, verde e arancione, intrecciate e sovrapposte così

³¹ M. Schapiro, *L'impressionismo*, p.84.

³² Ivi, p. 238.

³³ R. Troncon, *Perché una storia del colore?* in J.W. Goethe, *La storia dei colori*, a cura di R. Troncon, Luni, Milano 2013, p.42

³⁴ M. Schapiro, *L'impressionismo*, p. 237.

da formare una ricca crosta dai molti strati. Come risultato il colore non coincideva più con i confini degli oggetti³⁵.

Le istantanee del Parlamento così come della cattedrale sono dipinte in diverse ore del giorno nel tentativo di catturare, attraverso il colore, l'impressione del tempo, della luce sulle pareti e l'atmosfera in cui è immerso l'oggetto. Insieme all'anti-accademismo nella scelta dei soggetti, alla restituzione di un'immagine della realtà che pone l'attenzione sulla democratizzazione dei sensi e dell'esperienza collettiva e all'interesse per la fotografia, il colore ha rappresentato un ulteriore mezzo espressivo per l'«occhio sensibile e indagatore» degli artisti impressionisti. Attraverso la qualità del colore, la sua saturazione, gli accostamenti e i contrasti Monet, e gli impressionisti in genere, tentano di riprodurre la fedeltà dell'impressione che la condizione della luce genera in precisi momenti della giornata, trascurando l'anatomia e la prospettiva tradizionali del soggetto del dipinto. Il sentimento, il movimento, l'aria, l'*ambiance* sono ciò che di per sé l'immagine non restituisce se non attraverso il colore, quale elemento quintessenziale e costitutivo dell'esperienza sensibile. Il colore stesso è pertanto ciò che dà materia a qualcosa di irriducibile all'immagine, è l'impronta dell'impressione: con e attraverso il colore gli impressionisti restituiscono ai sensi non tanto l'immagine riprodotta quanto una visione del mondo.

³⁵ Ivi, p. 219-220