



ART
DOSSIER

Maria Teresa
Benedetti

Renoir


GIUNTI





OMMARIO

**Maria Teresa
Benedetti**

MADRE NATURA, PADRE MUSEO	5
RIFLESSI INCONDIZIONATI	15
LA LINEA RITROVATA	31
ATTUALE E D'ISTANTE	40
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina:

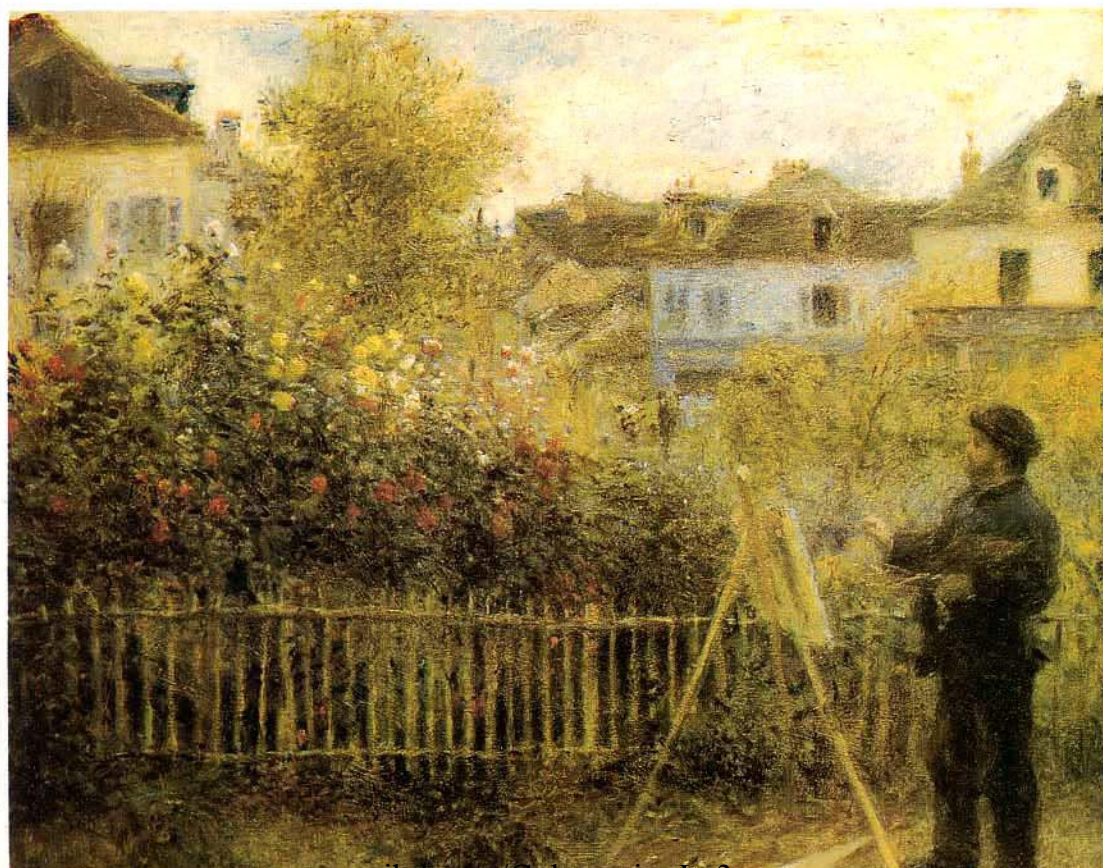
*La colazione
dei canottieri*
(1880-1881),
particolare;
Washington,
Phillips Collection.

Nella pagina a fianco:

Sulla terrazza
(1881),
particolare;
Chicago,
Art Institute.

A destra:

*Monet mentre dipinge
nel giardino
di Argenteuil*
(1873);
Hartford
(Connecticut),
Wadsworth Atheneum.



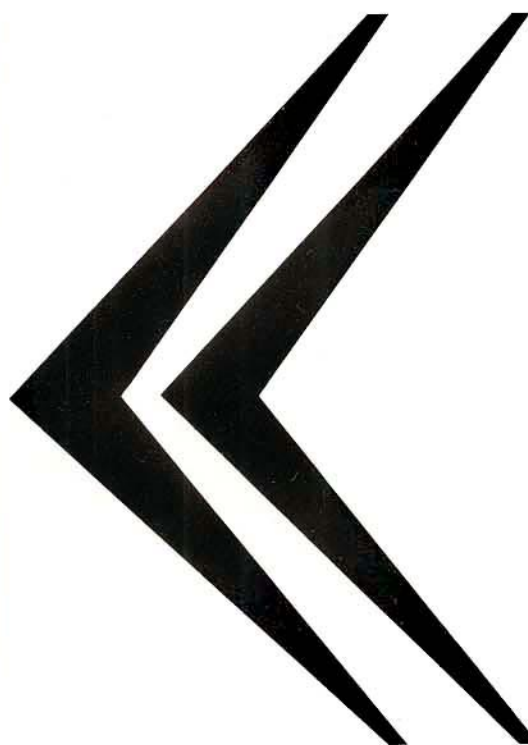


Madre natura padre museo



Nella pagina a fianco:
Lise con l'ombrello
(1867);
Essen (Germania),
Folkwangmuseum.

Qui sopra:
Renoir in una foto
del 1861,
quando l'artista
aveva vent'anni.



HA VISSUTO E HA

dipinto, ha fatto il suo mestiere e in ciò è forse il suo genio», affermava nel 1913 Octave Mirbeau a proposito di Pierre-Auguste Renoir, additando la grandezza dell'artista nella concreta esperienza del fare pittorico.

Prodigiosamente prolifico, non sempre selettivo ma dotato di grande talento, Renoir è forse il più popolare fra gli impressionisti. In ambito critico, tuttavia, se Cézanne è stato presto indicato come un antesignano del cubismo e la pittura di Monet è stata ritenuta, a causa della dissoluzione della forma nella luce, parallela all'astrattismo o un antefatto dell'informale, solo di recente si è riconosciuto ai nudi tardi di Renoir, originali sia per ardimento plastico e cromatico che per comprensione della struttura organica della materia, di aver anticipato il "classicismo" del nostro secolo, da Picasso a de Chirico. Gli artisti invece – da Matisse a Bonnard a Boccioni a Moore – hanno sempre capito come sia stato fondamentale il ruolo di Renoir, tutto esplicito nel corpo vivo della pittura, come siano esemplari la sua tensione creativa, la costante inquietudine sottesa alla solarità della sua arte. Ed è appunto agli artisti, maestri del passato o suoi contemporanei, che Renoir ha voluto guardare non come a semplici esponenti della storia delle idee, ma come ad artefici operanti nel cuore di un comune linguaggio: «Ciò che lo interessa non è la concezione formale, ma la frase pittorica» afferma Argan (1970), e in tale ottica risultano chiare le oscillazioni e le apparenti contraddizioni del suo percorso.

Autodidatta, giunge all'arte da una giovanile esperienza artigiana. Meno disposto di altri suoi colleghi ad accantonare l'eredità del passato, frequenta il Louvre riconoscendo al museo la capacità di insegnare «quel gusto della pittura che la sola natura non può dare». Il senso di continuità con quanto l'ha preceduto è più istintivo che consapevole, anche se si sente erede di una forza viva accumulata nel corso di generazioni. Artigiano per vocazione, oltre che per formazione (si autodefinisce un «operaio della pittura»), mostra una comprensione in-

telligente della tradizione dell'immagine e, nello stile agile che lo contraddistingue, riflette la disinvoltura di chi ha disegnato decori rococò, ma ha anche guardato a modelli alti, da Rubens agli esempi chiave del Settecento francese – Watteau, Fragonard, Boucher – un secolo che appare perfettamente in accordo con la vena disinvolta e sensuale della sua arte, evidente fin dalle prime prove. Una facilità senza impaccio sostanzia la sua pittura: nelle sue mani, il pennello – sorretto dalle dita o, in vecchiaia, legato ai polsi a causa di un'artrite devastante – è una sorta di prolungamento organico, una partecipe appendice delle sue facoltà sensitive.

Fin dagli anni della giovinezza, disegnando "en plein air", Renoir ricorre all'esempio degli artisti della scuola di Barbizon, ma fondamentali sono anche Delacroix, Courbet, Manet. La pittura "sul motivo" è da lui praticata con slancio, ma è in grado di apprezzare anche la compiuta realizzazione di opere tutte nate in studio. Ne fa fede la costante passione per Ingres che, idolo polemico delle discussioni con gli amici, è amato dall'artista al punto da trarne un piacere quasi tattile («Di nascosto mi godevo il bel ventre della *Sorgente* e il collo e le braccia di *Madame Rivière*»): in quello che altri ritenevano algore accademico, vibrava per lui il palpito della vita.

Se Monet opera un taglio radicale col passato, portando alle estreme conseguenze la poetica dell'attimo, Renoir, formatosi nell'alveo del realismo di Courbet e legato fin dall'origine a un senso grandioso e solido della struttura formale, avverte acutamente quanto di distruttivo può essere insito nell'avere eletto la sensazione ad arbitro della pittura, nonostante l'esperienza impressionista sia vissuta fin quasi allo sfaldarsi totale della forma. Così, pur traendo dal nuovo linguaggio risultati alti e smaglianti per audacia e originalità di rapporti, esiti funzionali all'intento di fissare l'istante nel suo labile fascino, a un certo punto egli sente prepotentemente riemergere – sollecitato anche dal dibattito che intorno al 1880 si va facendo sempre più acceso all'interno del gruppo impressionista – la necessità di una sintesi meno episodica della materia pittorica, sulla scorta delle suggestioni della grande arte del passato.

Attratto dalla consistenza della forma plastica, l'artista paga dapprima un tributo al classicismo di Raffaello per poi tornare, attraverso una riflessione sulla struttura interna del dipinto, a una sintesi armoniosa fra natura e tradizione, fra ideale e reale. Nell'oscillazione fra lo sfaldarsi della pennellata divisa e il recupero della morsura tagliente del disegno, o fra l'esaltazione del colore-forma e il ripristino della monumentalità dell'immagine attraverso l'accumulo della materia cromatica, l'artista vive un'esaltante esperienza creativa che commuove per l'eroismo della perseveranza, quando si rifletta sulla definitiva rinuncia che avrebbero richiesto le mani e il corpo tormentato del vecchio pittore, costretto, per continuare a dipingere, a sacrifici al limite dell'umano. «La sofferenza passa, ma la bellezza resta», avrebbe affermato Renoir secondo una testimonianza di Matisse. Il dolore affina la sensibilità dell'artista, gli consente di penetrare nel cuore del reale, lo porta, nei suoi ultimi anni, a una visione panica che si è trasmessa al nostro tempo con un senso profondo di grandiosità cosmica.

Figlio di un'operaia e di un piccolo sarto di Limoges, dove Pierre-Auguste nasce nel 1841, vive a Parigi fin dalla prima



Dall'alto:
Gustave Courbet,
Dopo pranzo a Ornans
(1849 circa);
Lille,
Musée des Beaux-Arts.

Gita in barca
(1866).

Narcisse Diaz
de la Peña,
*Le alture
del Jean de Paris*
(1867);
Parigi, Louvre.

Nella pagina a fianco:
La locanda
di Mère Anthony
(1866);
Stoccolma,
Nationalmuseum.

**Courbet
e Diaz de la Peña:**
temi e atmosfere
della loro pittura
influenzarono
palesamente
il primo Renoir.



infanzia; adolescente, canta nel coro di Saint-Eustache sotto la guida di Charles Gounod e si guadagna da vivere decorando porcellane e ventagli. Dal 1862 è iscritto ai corsi dell'Ecole des Beaux-Arts nell'atelier di Charles Gleyre, pittore che colora di malinconie romantiche il classicismo di David e insegna a copiare il nudo dal vero. Là il giovane Renoir incontra Monet, Sisley, Bazille con i quali divide, dal 1863, l'esperienza del "plein air", alla base del nuovo stile elaborato da un gruppo di giovani che si considerano "realisti" e, pur non avendo enunciato una poetica comune, impegnano idee e talento in un nuovo approccio alla natura, rappresentata attraverso una sempre più libera sperimentazione cromatica.

Dopo la chiusura dello studio di Gleyre, nel 1864, per Renoir e compagni diviene abituale dipingere nei dintorni di Parigi o ai bordi della foresta di Fontainebleau, già luogo favorito del gruppo di Barbizon – Rousseau, Diaz de la Peña, Daubigny, Millet, Troyon, Jacque e altri ancora – che intendeva analizzare le corrispondenze tra stati d'animo e paesaggio, tra emozioni e mutamenti atmosferici e che trasmise alla generazione più giovane intensità di osservazione. Durante questo periodo, di formazione e sperimentazione, mentre Monet istituisce un rapporto sempre più diretto con il "motivo", Renoir sente il fascino della grandiosa concretezza di Courbet, la sua serena fiducia nella realtà oggettiva, nella carnale sostanza delle cose.

«Magro, nervoso, modesto, povero, ma vivace e pieno di irresistibile allegria [...] infiorava più o meno deliberatamente i suoi discorsi di "argot" parigino; [...] per le teorie solenni e le riflessioni profonde mostrava un disinteresse assoluto. La vita andava goduta, la pittura ne era parte indispensabile»: questo il rapido ritratto che John Rewald (1946) dà dell'artista, riferendosi all'epoca – la metà degli anni Sessanta all'incirca – in cui Renoir frequentava l'animato gruppo che si riuniva intorno a Manet al Café Guerbois nel quartiere di Batignolles. In questi anni, se l'artista appare meno impegnato di altri nel processo di trasformazione dei moduli di rappresentazione della realtà, tuttavia si impone per la felicità con cui sperimenta nuove risonanze pittoriche, inediti passaggi di colore che testimoniano la tensione verso il rinnovamento del suo linguaggio pittorico. A Marlotte, nella foresta di Fontainebleau, l'artista trascorre lunghi periodi con Sisley, Monet, Pissarro. Là ritrae il suo ospite, il pittore e amico Jules Le Coeur, raffigurandolo tra gli alberi e circondato dai cani, in un soggetto alla Diaz de la Peña del quale è evocata anche la tecnica ricca di effetti materici. Là conosce Courbet e incontra Lise Tréhot, la sua modella preferita fino al 1872. Là dipinge il suo primo quadro importante: *La locanda di Mère Anthony* (1866).

Se quest'opera appare chiaramente influenzata da Courbet, dal suo gusto per i dipinti di grandi dimensioni che, pur rappresentando uomini comuni, intendono renderli partecipi della storia (pensiamo in particolare a *Dopo pranzo a Ornans*, del 1849 circa), tuttavia nella tela si precisano le particolari attitudini dei mezzi espressivi di Renoir: l'affabilità dell'incontro con il "motivo", la felicità con cui sono colti i caratteri dei personaggi. Neri, grigi e bruni si alternano a squilli di bianco, in una raffigurazione realistica della bohème artistica; i vari personaggi, ritratti con particolare attenzione alla fisicità delle figure, rendono tangibile una robusta presenza umana, mentre la pen-

Qui sotto:

Bagnante con grifoncino (1870); San Paolo del Brasile, Museu de Arte.

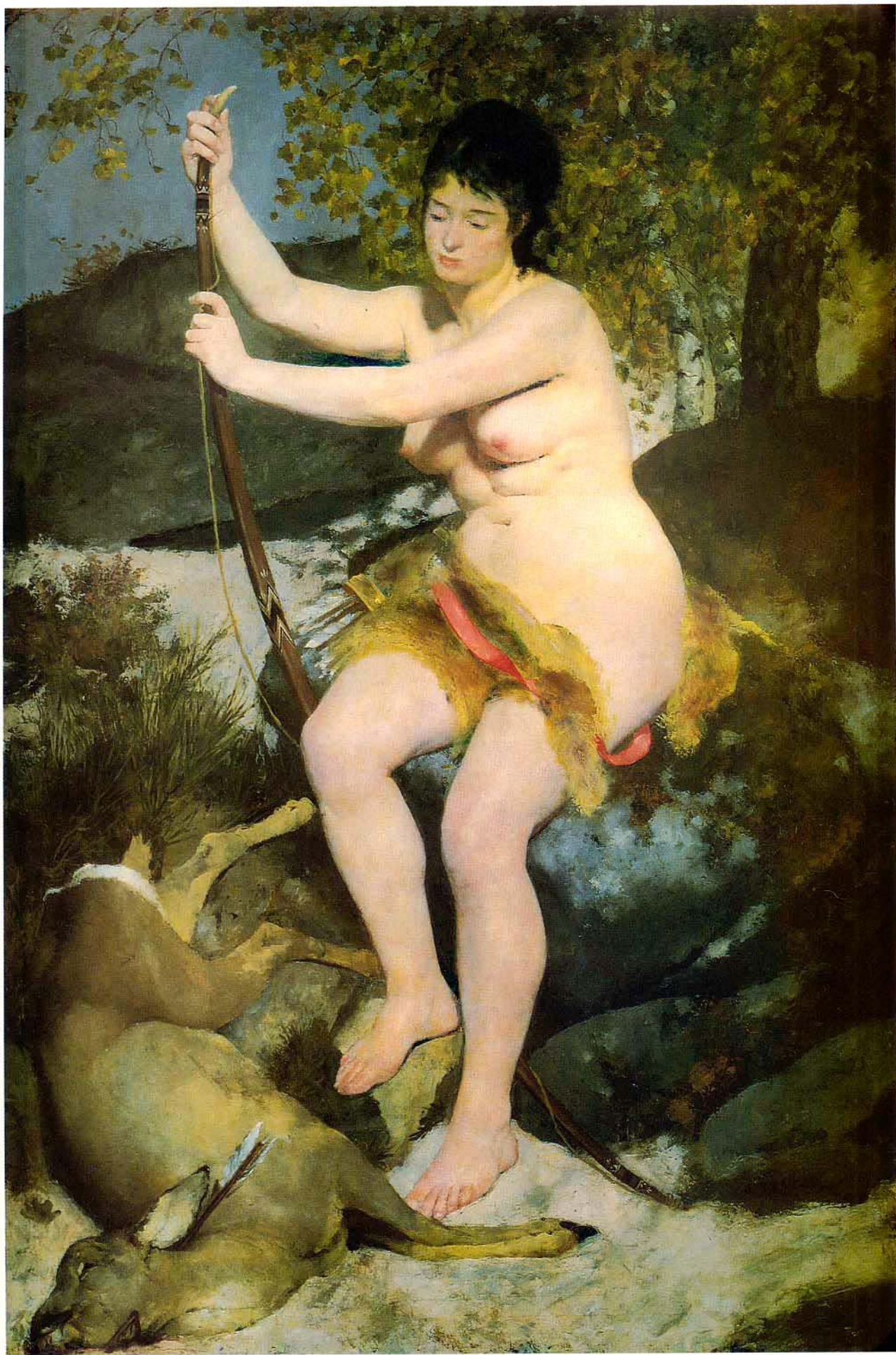
Nella pagina a fianco:

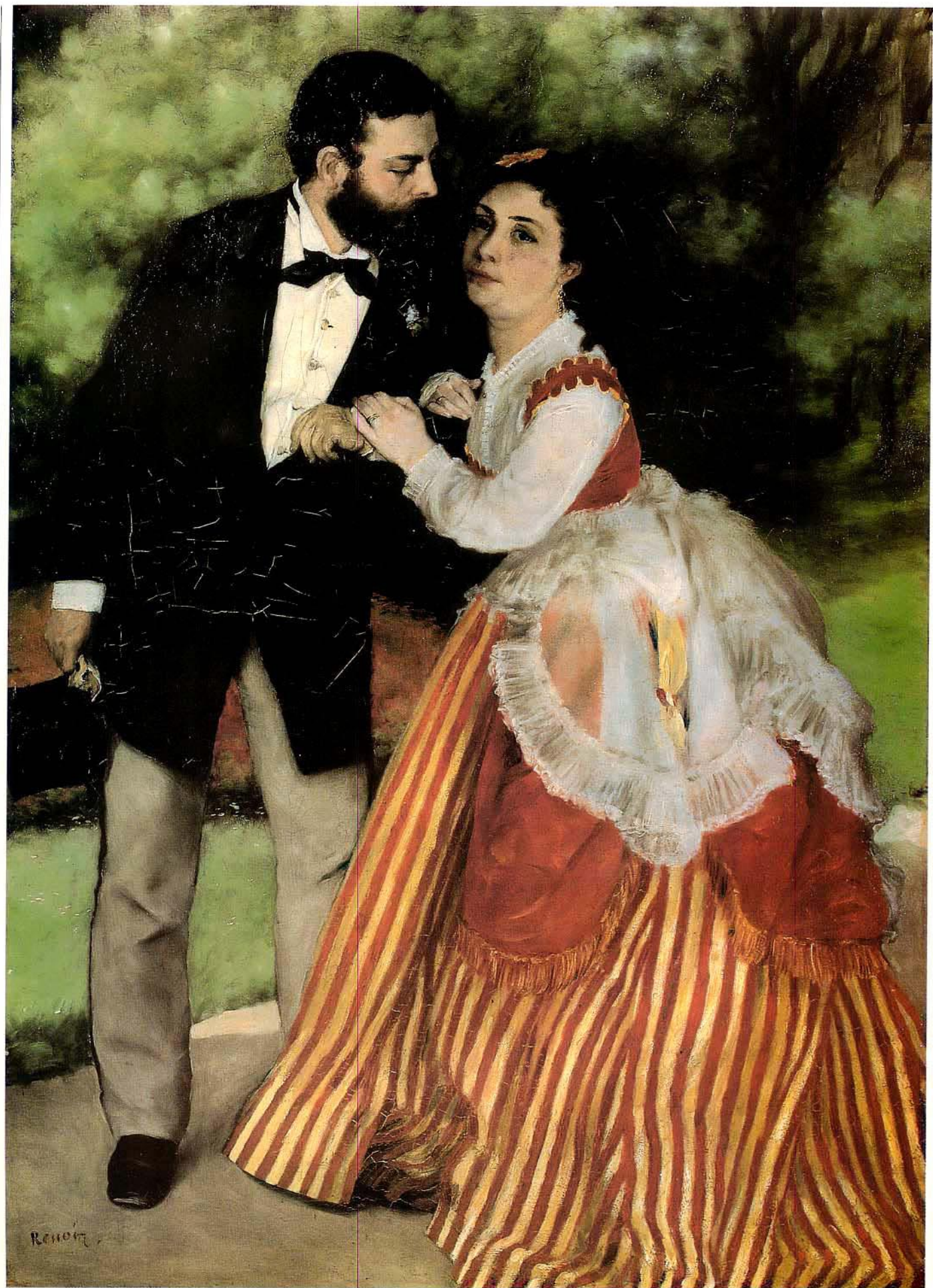
Diana cacciatrice (1867); Washington, National Gallery of Art.



Nel taglio compositivo e nel trattamento fortemente realistico (ben diverso, per esempio, dalla pittura "sperimentale" elaborata nel corso del 1869 per le tele della *Grenouillère*) entrambe le opere rivelano in maniera evidente l'influenza di Courbet. La citazione di quel preciso modello appare rafforzata in *Diana cacciatrice* dal particolare del cervo morto ai piedi della dea: se infatti il cervo

rappresenta uno dei tradizionali attributi di Diana, è però anche un soggetto che ricorre nella pittura di Courbet quasi col valore di una sigla. A posare per i due ritratti, entrambi destinati al Salon (ma solo *Bagnante con grifoncino* venne ammesso, nel 1870) fu Lise Tréhot, all'epoca compagna del pittore e modella ideale di molti altri dipinti.





Nella pagina a fianco:
I fidanzati
 (o *I coniugi Sisley*)
 (1868);
 Colonia,
 Wallraf-Richartz
 Museum.

Qui sotto:
Ritratto
 di William Sisley
 (1864);
 Parigi,
 Musée d'Orsay.

A destra:
Ritratto
 di Frédéric Bazille
 (1867);
 Parigi,
 Musée d'Orsay.

Se il *Ritratto*
di William Sisley
(ammesso al Salon
del 1865) punta



su una schietta vena
 realistica
 alla Courbet,
 quello di Bazille
 – il pittore
 che ospitò Renoir
 nei difficili anni
 dei suoi esordi –
 già presenta
 una struttura
 compositiva
 più libera
 che prelude
 alla ricerca
 di uno stile originale,
 ormai chiaramente
 sul nascere
 in un dipinto
 come *I fidanzati*
 (forse un ritratto
 dei coniugi Sisley),
 nel quale è evidente
 l'interesse
 per il colore
 e lo studio attento
 di luci e ombre.



nellata coglie il guizzare della luce, annunciando una vocazione alla pittura intesa come realtà a sé stante, carica di pienezza.

Opere come *Diana cacciatrice* (1867) o *Bagnante con grifoncino* (1870), grandi ritratti a figura intera su cui ancora una volta agisce l'influenza di Courbet, evidenziano la volontà di restituire una percezione quasi tattile del soggetto, di conferirgli un carattere monumentale da cui trarre motivo di certezza. In altri ritratti muliebri si aggiunge il fascino della pittura tonale che modella le figure contro macchie di fogliame abbozzate con colori luminosi. I vari ritratti di Lise Tréhot realizzati nel biennio 1867-1868 esaltano il rapporto figura-ambiente nella progressiva libertà di "impaginazione", accentuata dalla trasparenza delle luci, dalla scioltezza dei tocchi. Talora, come nei *Fidanzati*, l'interesse torna a incentrarsi prevalentemente sulle figure, oltre che sullo studio delle ombre colorate che muovono il tessuto pittorico (secondo un'esigenza diversa, per esempio, da quella che spinge Monet, per il quale il "plein air" è condizione fondamentale, a dedicare grande spazio alla vegetazione, in una netta opposizione di ombre e luci), mirando alla fusione fra volumi e atmosfera.

Sono questi gli anni in cui sempre più recisamente Renoir

e i pittori suoi amici affermano una capacità di penetrare in modo inedito la realtà. «L'effetto è così naturale e così vero, che si rischia di ritenerlo falso, poiché siamo abituati a presentare la natura secondo colori convenzionali», afferma Wilhelm Bürger nel 1868. E un altro contemporaneo, lo scrittore Emile Zola, definisce Lisa «una delle nostre donne, anzi una delle nostre amanti, dipinta con grande verità e una felice individuazione dell'aspetto moderno».

Aprire gli occhi sulla propria epoca è innovazione contrastata, persino scandalosa, e Zola sente il bisogno di difenderla con foga: «Monet, Renoir amano le nostre donne, i loro ombrelli, i loro chiffons, persino la loro cipria, che le rende figlie della nostra civiltà». Ma la difesa della modernità è già in Baudelaire che fin dal 1846, in uno scritto sul Salon di quell'anno, ha sostenuto la necessità di cogliere nella loro dignità e bellezza i caratteri della contemporaneità: «L'eroismo della vita moderna ci circonda e avvolge», afferma deciso. E il concetto è ribadito, anni dopo, in *Le peintre de la vie moderne*, pubblicato nel 1863: «Modernità è tutto quanto è transitorio, fugace, contingente; una metà dell'arte, l'altra metà è l'eterno, l'inimitabile». È appunto questo il dato assunto da Renoir e dagli altri pittori che, abbracciato il ruolo di testimoni del loro tempo, alfieri della verità e del tormento del moderno, sperimentano con sempre maggiore entusiasmo il nuovo stile, anche se a livello di pubblico devono affrontare contrasti e opposizioni.

Accolto al Salon del 1865, nei due anni successivi Renoir, insieme a Manet e Cézanne, è escluso dalla prestigiosa manifestazione e a nulla vale chiedere, insieme a Bazille, Sisley e Pissarro, il ripristino del Salon des Refusés che nel 1863 aveva accolto gli artisti esclusi dalle selezioni della giuria del Salon ufficiale. In effetti, se è vero che il gruppo che si riunisce al Café Guerbois fa opinione; se intorno a Manet si raccolgono critici dell'importanza di Astruc, Zola, Duranty, Huysmans; e se, ancora, in ambienti cultural-mondani come il salotto del comandante Lejosne, zio di Bazille, i pittori d'avanguardia hanno per interlocutori Baudelaire o Barbey d'Aurevilly, Nadar o Gambetta, l'opinione comune stenta a dar credito alle nuove ricerche e continua a far coincidere l'idea della vera pittura con quella che trionfa negli ambienti ufficiali e tratta temi storici, biblici, orientali o di genere, come ben individuerà Georges Rivière (1877). Di qui difficoltà e polemiche.

Renoir torna al Salon nel 1869 con *D'estate*, ancora un'immagine di Lise tra quadro di genere e vero e proprio ritratto, un dipinto in cui il rapporto figura-paesaggio continua a risentire delle convenzioni di atelier, mentre la composizione traduce con forza la presenza carnale del modello. Definito dal figlio Jean (il regista della *Grande illusione*) «una meravigliosa macchina per assorbire la vita», l'artista ama raccontarla e Parigi, con la sua animazione colorata, lo attrae. In *Pattinatori al Bois de Boulogne* (1868) miriadi di silhouette evocano scene diverse per ambientazione (la spiaggia), ma altrettanto affollate, di Monet o Boudin; soggetti cari a illustratori di giornali forniscono l'occasione di operare nette diversificazioni fra le parti in luce e in ombra, alla maniera di Corot (*Pont des Arts*, 1868); attorno al 1870 risulta poi fondamentale la ricerca condotta sulle variazioni create dagli effetti di luce che caratterizza numerosi dipinti di quel periodo.

Qui sotto:
Pont des Arts
(1868);
Los Angeles,
Simon Foundation.

*Pattinatori
al Bois de Boulogne*
(1868).

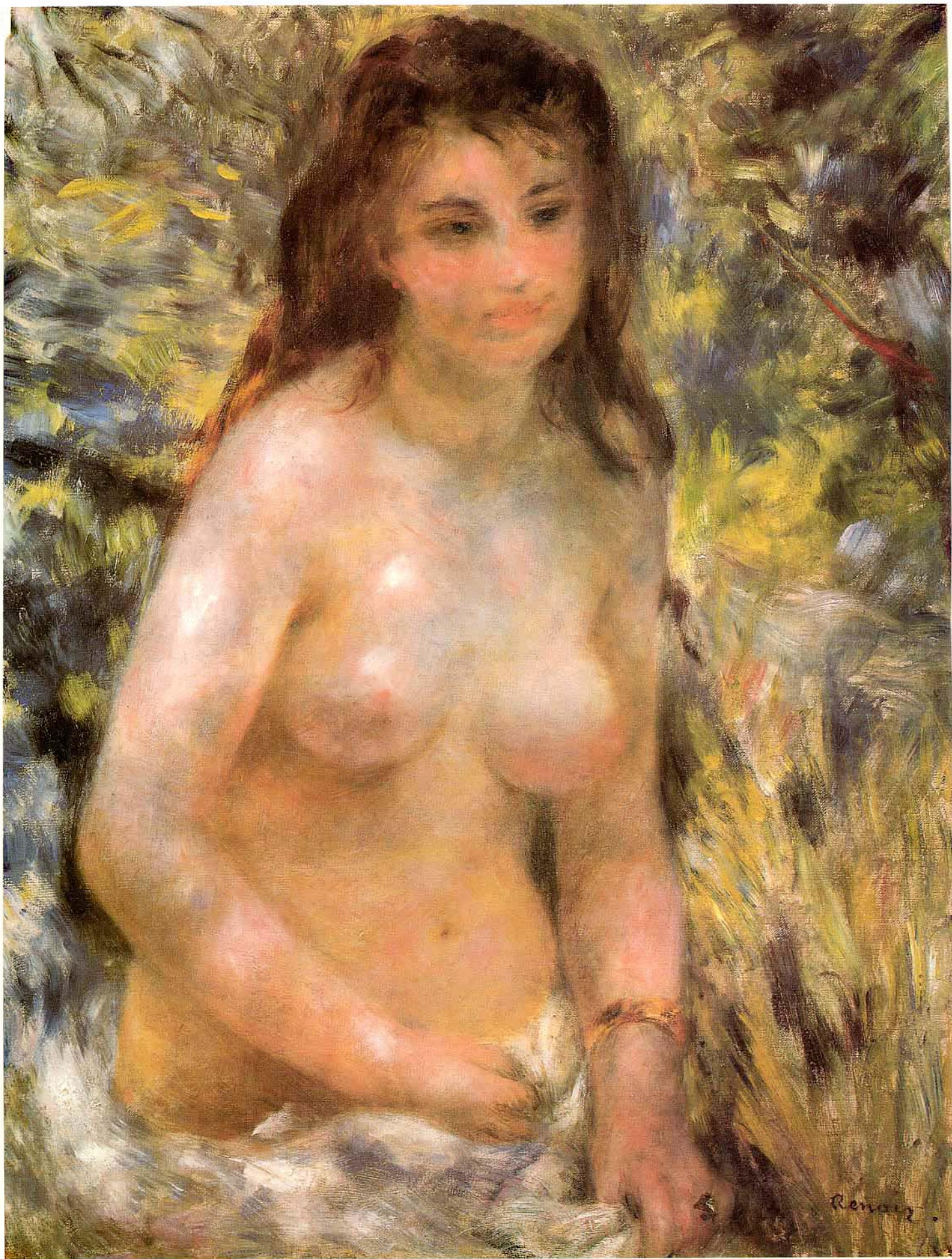
Eugène Boudin,
La spiaggia di Trouville
(1864);
Parigi,
Musée d'Orsay.

Nella pagina a fianco:
D'estate
(1869);
Berlino,
Nationalgalerie.

Per la trasparenza
dei toni
e l'animazione
della scena popolata
da numerosi
personaggi,
il paesaggio invernale
di *Pattinatori
al Bois de Boulogne*
risulta
accostabile
alle marine
di Boudin
o Jongkind
dei quali è nota
l'influenza
esercitata
sugli impressionisti,
e in particolare
sulla pittura
di Monet.







Riflessi incondizionati



Nella pagina a fianco:
Nudo al sole
(1875);
Parigi,
Musée d'Orsay.

Qui sopra:
Renoir (a sinistra)
e Mallarmé
in una foto del 1895.

Uno scatto "firmato"
Degas,
nelle inconsuete vesti
di fotografo,
fissa l'immagine
di un'amicizia iniziata
nel 1887 in casa
di Berthe Morisot.

N

EL 1869 RENOIR

e Monet dipingono spesso insieme, a volte intervenendo su uno stesso motivo, in un'intesa fervida e vitale. Entrambi dipingono in quell'anno *La Grenouillère*, un ristorante con annesso stabilimento balneare nell'isolotto di Croissy, sulla Senna, descritto da Maupassant nel racconto *L'amica di Paul*. Tratti rapidi, tocchi puntiformi e virgole di colore catturano lo scintillio dell'atmosfera, il movimento dell'acqua, i gesti dei bagnanti: mondo vario di sensazioni pulsanti, pur fondato su dati oggettivi, su ciò che l'occhio effettivamente coglie nel processo percettivo. Entrambi gli artisti restituiscono lo spettacolo della luce, del colore, del movimento come indicazione vitale, al di là di ogni ordinato svolgimento mentale: poetica dell'attimo dove gli occhi non sono che lo strumento dei vari momenti della percezione.

Fin dai primi schizzi (le versioni dell'opera saranno tre), Renoir coglie nell'aria un che di capriccioso: i parigini in vacanza sono divertiti e divertenti. Il riflesso cangiante dell'acqua, il palpitare delle foglie fanno da sfondo a una commedia i cui protagonisti sono appunto il complesso della Grenouillère e i piccoli eventi registrati sulla tela. Mentre Monet è assorbito da fenomeni rigorosamente visuali e le sue versioni appaiono più strutturate, così come l'analisi del motivo risulta più sottilmente ottica, Renoir tratta superficie e sfondo in modo continuo, adotta un piano ravvicinato che accresce l'importanza delle figure, la loro integrazione con l'ambiente, segno di più calda partecipazione umana. Se Monet rivela la natura, Renoir rivela la vita, vita di uomini e cose uniti nell'abbraccio dell'atmosfera. L'uno esalta la forza dei colori complementari, l'altro adolcisce i contorni in un insieme fuso, ovattato.

Una tecnica volutamente rapida consente a Renoir di catturare gli effetti fugaci e rendere sinteticamente i caratteri delle diverse forme: larghi colpi di pennello le modellano con la loro direzione e le differenziano con le loro sfumature, mentre la varietà della stesura cancella l'illusione di superficie levigata tipica delle opere dipinte in modo tradizionale. Riconosciuto il



A sinistra, dall'alto:
La Grenouillère
(1869);
Stoccolma,
Nationalmuseum.

La Grenouillère
(1869);
Winterthur

(Svizzera),
collezione
O. Reinhart.

Claude Monet,
La Grenouillère
(1869);
Londra,
National Gallery.



La Grenouillère
(1869);
Mosca,
museo Puškin.

Nell'estate del 1869
Renoir dipinse spesso
in compagnia
di Monet

a Bougival, un paese
sulle rive della Senna
che con Chatou,
Asnières, Argenteuil
e altre cittadine
sulle sponde
dello stesso fiume
fu tra i luoghi
più rappresentati

nelle tele
degli impressionisti.
L'esperienza
di lavoro comune
fu fondamentale
per i due artisti
che dipingevano
"en plein air",
elaborando nuove

soluzioni pittoriche
per rendere
l'atmosfera,
le luci, i riflessi
dell'acqua.
Di tale
sperimentazione
sono un chiaro
esempio le tele

che entrambi
dedicarono
alla *Grenouillère*,
un ristorante
con annesso
stabilimento balneare
sorto sull'isolotto
di Croissy, proprio
di fronte a Bougival.

Qui sotto:
Eugène Delacroix,
Donne d'Algeri
nei loro appartamenti
(1834);
Parigi,
Louvre.

Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
L'odalisca
con la schiava
(1842);
Baltimora,
Walters Art Gallery.

A destra:
Parigine in costume
algerino
(1871-1872);
Tokio,
Museo nazionale
d'arte occidentale.

Delacroix e Ingres
sono i diretti
referenti
di questo dipinto
che rende omaggio
ai due maestri
della pittura francese
pur attraverso
una sorta
di provocatorio
mélange
che ambienta
in un contesto
contemporaneo
(un interno parigino)
un soggetto esotico
codificato
dalla tradizione.



colore locale come convenzione, ogni elemento si presenta all'occhio con un impianto cromatico che deriva dal suo colore particolare, dall'ambiente circostante, dalle condizioni atmosferiche. L'intera tela senza una linea definita, i contorni ottenuti tramite la pennellata, la stesura di vaste superfici di colore attraverso particelle di pigmento in sfumature diverse – tutto quanto avrebbe precedentemente indotto a considerare il quadro come un abbozzo – sancisce un procedimento consapevolmente adottato per fissare la sensazione, diviene metodo per cogliere l'impressione. Il rapporto diretto con la natura è ritenuto definitivo: «Tutto ciò che si dipinge sul motivo ha sempre una forza che non si ritroverà più in atelier», sostiene Monet che guida Renoir alla conquista di una nuova visione della realtà. È vero che la pennellata strutturante la forma era già stata adottata da Corot, Daubigny, Courbet. Nelle loro opere, però, colori e gradazioni in stretto rapporto tra loro creano, a una certa distanza, aree unitarie, una stesura uniforme. Le tele della *Grenouillère*, invece, lasciano emergere con evidenza la divisione dei tocchi. Arditamente, la creazione si esercita sul filo della realizzazione: via i contorni, le forme definite, gli oggetti distinti. Macchie colorate si accostano e si raggruppano, precorrendo i nuovi indirizzi della scienza che polverizzerà il concetto tradizionale di materia in un pullulare di atomi e particelle.

Se per Renoir il paesaggio è il soggetto che più si presta a



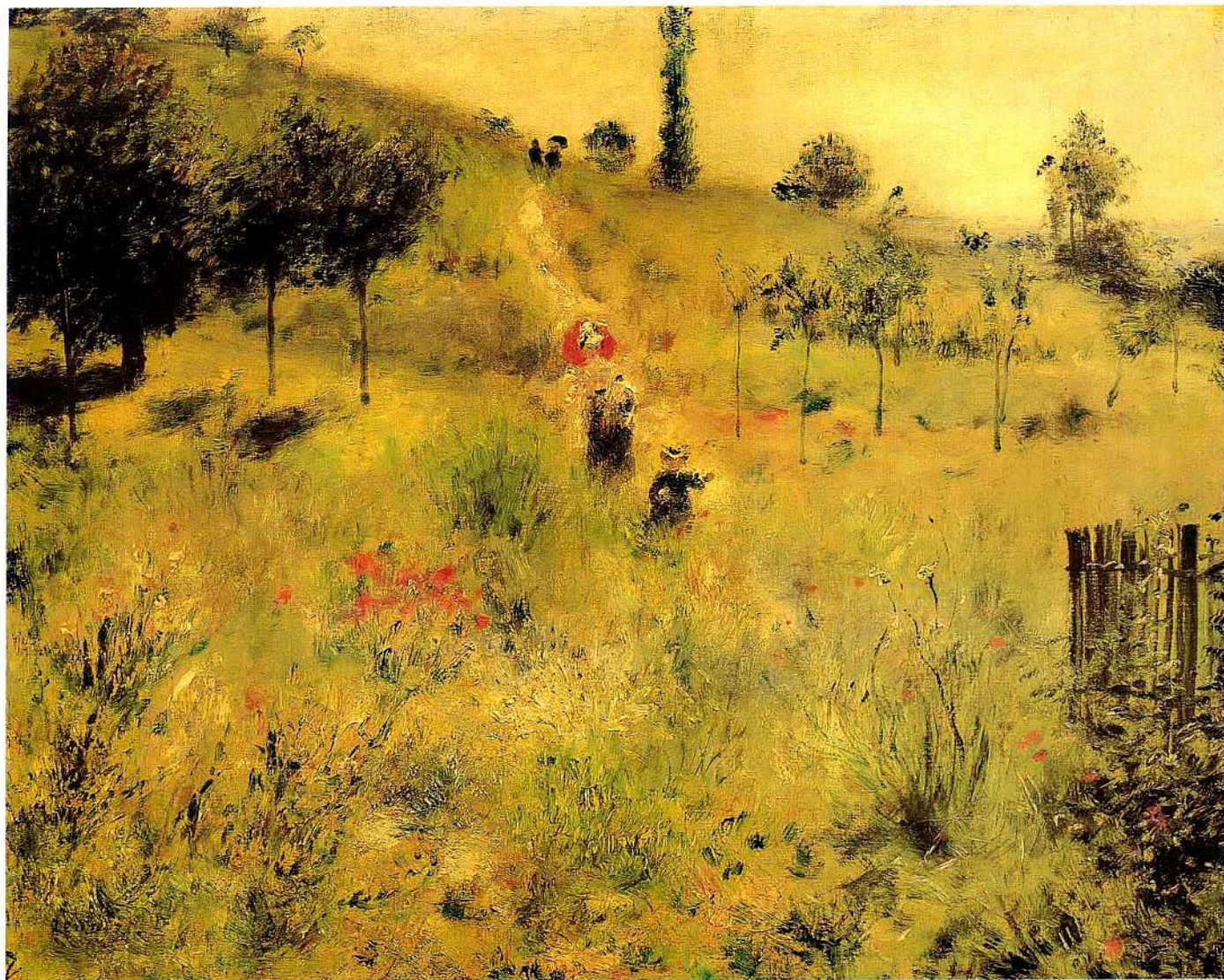
Pont Neuf
(1872);
Washington,
National Gallery
of Art.

Parigi,
l'animazione
delle sue strade,
i suoi ritrovi,
la sua vita notturna
sono tra i soggetti
preferiti della pittura
impressionista.
In questa luminosa
veduta,
Renoir ritrae
uno dei più antichi
ponti della Ville
Lumière
in una suggestiva
inquadratura
dall'alto.

essere affrontato con il massimo di libertà tecnica, l'esercizio di tale libertà esige comunque uno studio non minore di quello richiesto dal ritratto o dalla rappresentazione di gruppi di figure che impegnano l'artista in un complesso tessuto di strutturazioni. In essi, l'orientalismo di Delacroix, i tocchi del suo pennello animati da ritmo continuo suggeriscono a Renoir l'idea dello stile come abbandono sensuale; scene d'insieme e ritratti di ambientazione esotica divengono un pretesto per animare ricchi episodi cromatici, oltre che per rendere omaggio a Ingres e ribadire l'interesse costante di Renoir per la figura femminile.

La guerra franco-prussiana del 1870, la sconfitta della Francia e la susseguente rivolta della Comune rappresentano una battuta d'arresto nell'attività dell'artista, un periodo negativo, per di più funestato dalla morte di Bazille, l'amico con il quale Renoir ha diviso i primi atelier, ritraendolo, la lunga silhouette china, nell'atto di dipingere una natura morta. Con lui, perito in combattimento nel novembre del 1870, sembra allontanarsi definitivamente la giovinezza.

Alla metà del 1871, Renoir torna a dipingere; un velo di malinconia, forse riflesso degli avvenimenti trascorsi, è nel *Ritratto di Rapha*, realizzato con acuta attenzione all'ambiente e ai particolari, tanto da far ipotizzare (Drucker, 1944) un rapporto con le ricerche lenticolari e minuziose dei preraffaelliti, pur nella diversa ricchezza cromatica. Un vago accenno al giappo-



Sentiero nell'erba alta
(1874);
Parigi,
Musée d'Orsay.

nismo che in quegli anni sta conquistando Parigi è presente in *Madame Monet sul sofà* (1872), giocato su toni chiari e su un fitto tessuto di tocchi fluidi; di quello stesso anno è anche *Pont Neuf*, in cui la scena è vista dalla finestra di uno dei palazzi circostanti: veduta di particolare nitore, densa di figure che rendono tutta l'animazione del luogo e dell'ora in cui l'opera è ambientata («Sono pittori che amano il loro tempo [...] gli orizzonti delle nostre città, le macchie grigie e bianche delle case sul cielo chiaro, [...] le persone che corrono avvolte nei loro paletot», sottolinea Zola a proposito degli impressionisti).

Frequentando assiduamente Monet, che in quegli anni vive ad Argenteuil, Renoir dipinge insieme a lui paesaggi e figure lungo la Senna o nel giardino dell'amico (anche Manet, che allora sta vivendo il momento della sua più diretta adesione all'impressionismo, è spesso della partita). La materia pittorica acquista scintillio e ricchezza sempre maggiori, la figura – spesso a posare è Camille Monet con il figlio – diviene parte integrante della natura. Vivono sulla tela i riflessi dei soggetti immersi nel sole; erbe, fiori, vele, acqua si snodano in ritmi complessi dissolvendo il motivo, pur conservando la trama del dipinto una sua unità, riuscendo a trasmettere, con superba capacità magnetica, la sensazione precisa e composita di un angolo di natura. A volte, le forme di un paesaggio che si svolge

Il dipinto fu realizzato “en plein air” nei dintorni di Argenteuil dove Renoir si trovò ancora una volta a lavorare con Monet che all'epoca vi risiedeva. La ricchezza dell'elaborazione tecnica – dominio sapiente degli effetti di luce, brillanti colori stesi a piccoli, rapidi tocchi, ombre colorate – annuncia il nuovo stile che proprio nel 1874 si imporrà all'attenzione di pubblico e critica con la prima mostra dei pittori passati alla storia col nome di impressionisti.

Qui sotto:
Claude Monet,
Canottieri
ad Argenteuil
(1874).

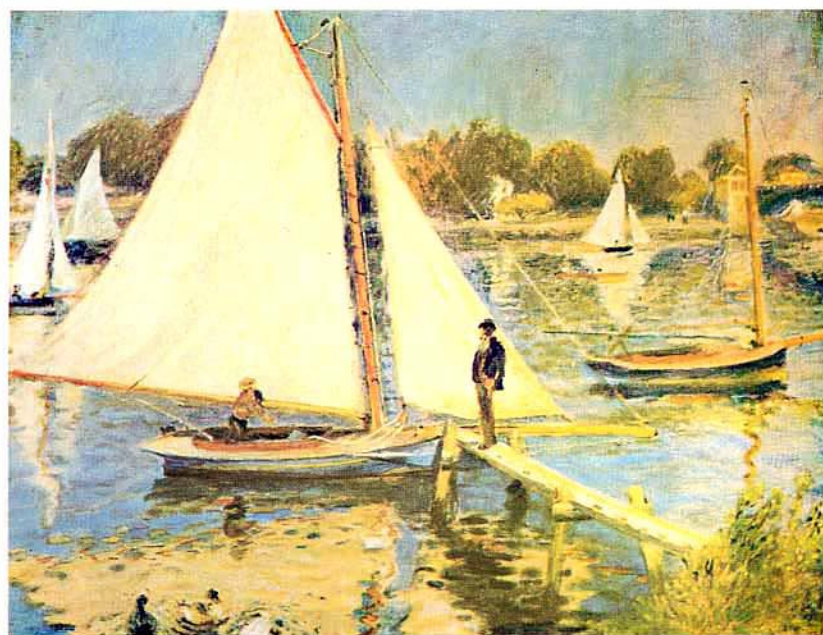
A destra:
Vele ad Argenteuil
(1874);
Portland,
Museum of Art.

Come già a Bougival
nel 1869,
anche ad Argenteuil
Renoir e Monet
si lasciarono
spesso ispirare
da uno stesso
soggetto,
ognuno
poi sviluppandolo
secondo
i tratti distintivi
della propria arte.



Qui sopra:
La Senna
ad Argenteuil
(1873);
Parigi,
Musée d'Orsay.

in una serie di prati soleggiati percorsi, fra erbe alte, da sentieri in salita, si perdono in una sorta di sogno che svela i rapporti segreti tra incanto del luogo e scintillio dell'atmosfera. Altrove, il profilo di una collina si staglia contro un cielo carico di nubi, squassato da folate di vento che scompigliano la vegetazione. Colpi di spatola si alternano a tocchi senza spessore che lasciano intravedere la preparazione della tela; la materia si dissolve ed è riattinta nel flusso instabile eppure unitario dell'impasto cromatico. Nel 1874 Renoir dipinge *Vele ad Argenteuil*, su un motivo che ispira anche una contemporanea tela di Monet. Pur nella comunità di intenti, le due opere rispecchiano personalità artistiche diverse: mentre Monet opera su contrasti più radicali, restituendo con mezzi semplici e assoluti la visione im-



mediata della qualità della luce, Renoir gioca sull'accumulo di piccoli tocchi svirgolati e nervosi, su una resa delle ombre che le restituisca più cangianti, adottando una pennellata più frammentata e un'esecuzione più fluida.

«Non avevamo che un'idea, esporre, mostrare dappertutto le nostre tele», confessa Renoir, ancora una volta escluso, nel 1873, dal Salon alla giuria del quale aveva proposto l'ambizioso *Cavaliere al Bois de Boulogne*. L'anno successivo, insieme a Monet, Degas, Sisley, Morisot, Cézanne, Pissarro e Boudin, decide di emanciparsi dalle istituzioni ufficiali, organizzando un'esposizione (15 aprile-15 maggio) nei locali parigini di un vecchio studio fotografico messo a disposizione da Nadar: è la prima di otto mostre che faranno conoscere a pubblico e critica, a lungo disorientati, le opere del nuovo gruppo da quel momento noto come impressionista.

Alla mostra del 1874 Renoir propone capolavori di leggerezza quali *La ballerina*, *La parigina*, *Il palco*, opere di sapore edonistico e dai colori opalescenti che rimandano a due suoi modelli prediletti: Fragonard e Boucher. Come sempre, anche nei maestri del passato l'artista cerca lo spunto per accordare colori, ottenere trasparenze o dissolvenze, mantenere la purezza del timbro senza smarrire l'unità del tono. Particolarmente felice nel cogliere i tratti della femminilità, l'artista cerca un lin-



A sinistra:
La parigina
(1874);
Cardiff,
National Museum
of Wales.

Qui sotto:
La ballerina
(1874);
Washington,
National Gallery
of Art.



guaggio privo di sforzo apparente che rimandi allo spettatore una sensazione di facilità, di naturalezza. Le sue creature, afferma, non pensano né debbono pensare: appaiono connotate da uno stato di passività gioiosa che Renoir sembra voler rivendicare anche a se stesso. Dipingere le apparenze delle cose significa per lui riuscire ad avvicinare anche il loro intimo significato. La sua maestria nel ritrarre le figure femminili è tale che Marcel Proust, in *La parte di Guermantes*, gli attribuisce la capacità di influenzare lo spettatore con la propria percezione dell'universo femminile: «Il pittore, l'artista originale, procedono a mo' degli oculisti: e il trattamento della loro pittura, della loro prosa non sempre è dei più gradevoli. Quando la cura è terminata, il clinico ci dice: – E adesso, guardate! – Ed ecco che il mondo (il quale non è stato creato una volta sola, ma tutte le volte che è sopraggiunto un artista originale) ci sembra completamente diverso da quello di prima, ma perfettamente chiaro. Passano signore nella via, diverse da quelle di prima, perché ora sono altrettanti Renoir».

Definito da Longhi «il dipinto forse più felice dell'era moderna», *Il palco* colpisce per il nitore della tessitura o il richia-

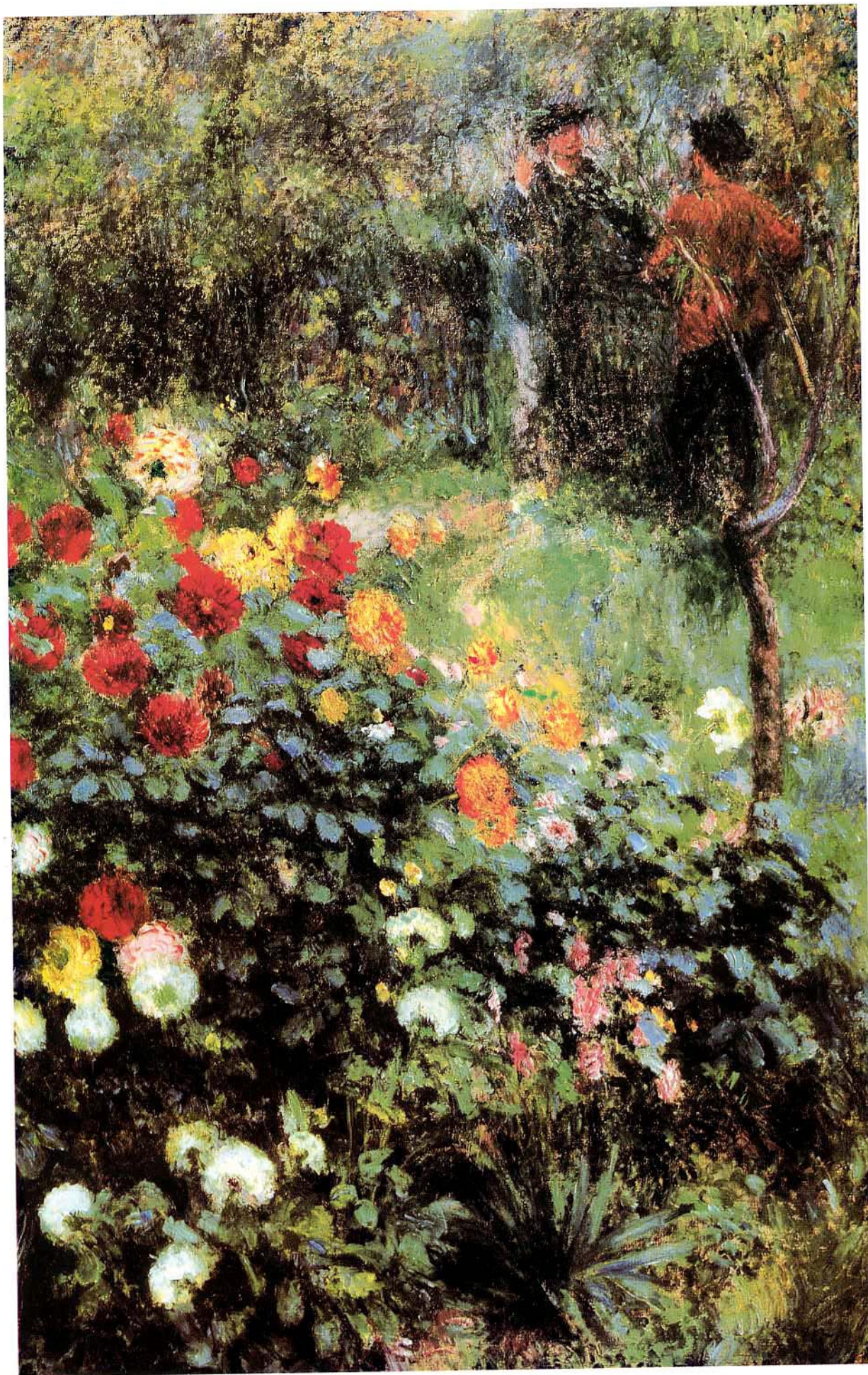
Nella pagina a fianco:
Il palco
(1874);
Londra, Courtauld
Institute Galleries.

Tre delle sette opere
esposte da Renoir
alla prima mostra
del gruppo
impressionista,
allestita a Parigi
nei locali
di un vecchio studio
del fotografo Nadar
in boulevard
des Capucines.
Leggiadri e luminosi
nei loro brillanti
colori,
i dipinti rimandano
a Fragonard
e Boucher,
tra gli artisti prediletti
da Renoir.



Qui sopra:
Jean-Honoré
Fragonard,
Cantante con in mano
una partitura musicale
(1770 circa).





Nella pagina a fianco:
Giardino in rue Cortot
 (1876);
 Pittsburgh,
 (Pennsylvania)
 The Carnegie
 Museum of Art.

Qui sotto:
Donna al piano
 (1876);
 Chicago,
 Art Institute.

L'attalena
 (1876);
 Parigi,
 Musée d'Orsay.



mo fra toni in ombra e in luce che mettono a fuoco i rapporti tra le figure. Al di là della resa immateriale, si avverte la concreta sostanza di ogni cosa; un complesso tessuto di vibrazioni dilata la presenza della materia interrogata con ottimismo minuzioso seguendo i passaggi di colore e le sfumature più sottili; le forme, anche se non generano luce, sanno riceverla, partecipando della trasparenza atmosferica. Anche se realizzato in studio, il dipinto conserva la vivezza delle opere nate di getto, trovando coerenza e unità nel contrasto tra il nero profondo, i bianchi saturi delle gamme degli altri colori e le tinte delicate delle carnagioni. Renoir mostra di saper risvegliare le sensazioni, mescolando facilità e volontà di piacere a una "prensilità" pittorica di grande sensualità.

Come è noto, la prima mostra impressionista si risolse in un totale insuccesso, dando luogo a un dibattito critico dai toni talora aspri. Ma il termine che da allora definisce il movimento, nonostante la riluttanza di Renoir e degli altri membri del nuovo gruppo e l'insistenza di Zola nel definire quei pittori come «naturalisti», si affermò ugualmente perché meglio di ogni altro sembrava cogliere la comune volontà di afferrare l'istante, di fissare sulla tela la luminosa mobilità del reale. Altre sette esposizioni, di cui l'ultima nel 1886, diffusero e promossero la nuova pittura; ciononostante, Renoir preferì di tanto in tanto tornare a esporre al Salon che, in particolare per i suoi riflessi sul mercato delle opere d'arte, rimaneva la vetrina più ambita.

Nonostante l'insuccesso dell'asta pubblica di opere impressioniste all'Hôtel Drouot – promossa nel 1875 da Renoir insieme a Berthe Morisot e Monet – grazie alla vendita di alcuni dipinti e alle commissioni di alcuni collezionisti l'artista può affittare una casa-studio a Montmartre con un grande giardino incolto. È il giardino che compare in un dipinto del 1876, caratterizzato da un vivace gioco di opposizione di piani (*Giardino in rue Cortot*): là nasceranno le opere più importanti di quel periodo, tele in cui un tessuto di vibrazioni cromatiche è rafforzato da fulcri di luce che investono o penetrano le forme.

In occasione della seconda mostra impressionista del 1876, il critico Albert Wolff definiva *Nudo al sole* (1875) «un ammasso di carni in decomposizione, con macchie verdi e violacee» ponendo, seppure involontariamente, l'accento sulla mobilità luminosa che anima in quegli anni la pittura dell'artista, tutta giocata sul rifrangersi di faville colorate che dilagano sulla superficie pittorica. Chiazze di ombra e di sole si imprimevano nelle figure; i nudi, con attenzione deliberata e dolce, sono permeati di luce, quasi accarezzati: il senso del tatto è in Renoir un'ossessione cosciente.

Se più tardi l'artista sarà dominato dall'idea di una pittura sontuosa, in questi anni il suo sentire è improntato al realismo domestico della sua generazione, il soggetto di un quadro è ancora un divertimento: temi romantici che propongono innamorati a un ballo o in giardino, scene di genere che illustrano piacevoli riunioni al Moulin de la Galette, a Bougival, a Chatou rendono quelle opere descrittive, amabili, capolavori popolari; in esse la pittura dell'amore coincide con l'amore della pittura e nessuno come Renoir è in grado di cantare una Parigi che la civiltà industriale si avvia a distruggere.

Dal 1876, pur continuando a mescolare i colori sulla tavolozza, Renoir giustappone sulla tela piccoli tocchi di colore pu-



ro che si combinano nell'occhio dello spettatore secondo precise (e da poco enunciate) leggi ottiche, anche se mantengono il proprio specifico carattere di vibrazione luminosa. Con tale metodo rappresenta, anche in tele di grande formato, la luce del sole che, penetrando attraverso il fogliame, crea sui volti e sugli abiti dei personaggi ritratti macchie di luce bianca o dorata. È per esempio il caso di *L'altalena* (1876) al quale Zola si ispirò nel romanzo *Una pagina d'amore* (1878), dando vita letteraria alla piccola eroina del dipinto («Indossava una veste grigia guarnita di nodi malva, quel giorno nel cielo pallido il sole

Moulin de la Galette
(1876);
Parigi,
Musée d'Orsay.

Nella pagina a fianco:
*Madame Charpentier
con i figli*
(1878);
New York,
Metropolitan
Museum.



Madame Charpentier con i figli, presentato con successo al Salon del 1879, ritrae Marguerite, moglie di un noto editore e gallerista. A partire dal 1876, Renoir cominciò a frequentarne l'esclusivo salotto

parigino, frequentato da artisti ed esponenti del bel mondo, avendo l'occasione di incontrare ricchi collezionisti che con le loro commissioni posero fine alle sue precarie condizioni economiche.

immetteva una polvere bionda; fra i rami spogli una pioggia lenta di raggi»).

Tra i capolavori di questo periodo, il *Moulin de la Galette* (1876), esposto alla terza mostra impressionista del 1877, fu dipinto in gran parte "en plein air", nel recinto del famoso locale di Montmartre o nel giardino di rue Cortot; testimoni contemporanei raccontano come ogni giorno l'artista si facesse aiutare dagli amici a trasportare all'aperto la tela, poi completata in studio. Composizione complessa, coglie la poesia di un ballo di periferia analizzando i riflessi luminosi e le ombre colorate attraverso figure in movimento fissate in un istante significativo. Privo di sostegni prospettici e di equilibri plastici, lo spazio della tela è permeato, da un angolo all'altro, da una vibrazione giocata sul rifrangersi di scintille colorate. Ma la materia, pur dissolta in una miriade di screziature, è dotata di una sua consistenza. Agli effetti di dissolvenza luminosa fa riscontro una coordinazione di rimandi che creano lo spazio e il ritmo dell'insieme, un tutto unificato da toni fondi, secondo un principio di integrazione. Linee curve, a spirale, percorrono la composizione, mentre i bordi sono tagliati di netto, a suggerire il prolungarsi oltre i limiti della tela della scena rappresentata. «Trattare un soggetto per i toni e non per il soggetto stesso, ecco ciò che distingue gli impressionisti dagli altri pittori», dirà Georges Rivière (1877), mettendo in luce la novità linguistica di un'opera da lui definita «un monumento alla vita parigina».



Amico di musicisti, frequentatore di teatri, Renoir assiste alle prime rappresentazioni di opere di Wagner, si reca al Conservatoire, all'Opéra. In *Donna al piano* (1876), un tema classico è filtrato nel nuovo linguaggio; in *Prima uscita* (1876), un palco sfavilla di luci che incorniciano un profilo incantevole, messo a fuoco come in un primo piano fotografico.

Nel grande ritratto che raffigura *Madame Charpentier con i figli* (1878), l'arte di Renoir sembra subire una svolta. Esposto al Salon del 1879 (lo stesso anno della quarta mostra impressionista, disertata dall'artista), il dipinto rappresenta una palese con-

cessione all'ufficialità, a quella pittura apertamente contestata da un artista fino ad allora schierato dalla parte del "nuovo". Tuttavia, se il genere è quello dei ritratti patinati in voga nella tradizione del "grande stile", da Carolus-Duran a Bonnat, dietro lo schema convenzionale l'umanità dell'artista investe i modelli e riflette, anche se copertamente, l'esperienza impressionista che ha definitivamente spostato la scala dei valori. La composizione è sapiente, i costumi ricercati, la presentazione delle immagini piena, una caratteristica consueta, quest'ultima, nelle opere dell'artista fin dai tempi in cui sulla sua pittura agiva la suggestione di Courbet. La concretezza del fare pittorico, la resa mirabile dell'abito indossato dalla signora Charpentier – una creazione del famoso Worth che per il suo colore rappresentava una vera e propria sfida alla tavolozza impressionista, anche se più tardi, interrogato dal mercante d'arte Vollard, Renoir parlerà del nero come della «regina dei colori» – colgono nel segno: con quell'opera che contrappone la raffinatezza di un ambiente alto borghese al profumo domestico e magari piccante delle sartine che animavano il *Moulin de la Galette*, Renoir ottie-

Canottieri a Chatou (1879); Washington, National Gallery of Art.

Nel dipinto compare per la prima volta Aline Charigot che Renoir sposerà nel 1890. Nativa di Essoyes, in Borgogna, Aline era una ragazza semplice e allegra che lavorava come sartina in un laboratorio nei pressi di Montmartre, quando alla fine del 1879 incontrò Renoir diventandone la compagna



e una delle modelle preferite. Da lei Renoir avrà tre figli: Pierre (1885), Jean (1894) – poi noto regista – e Claude (1901).

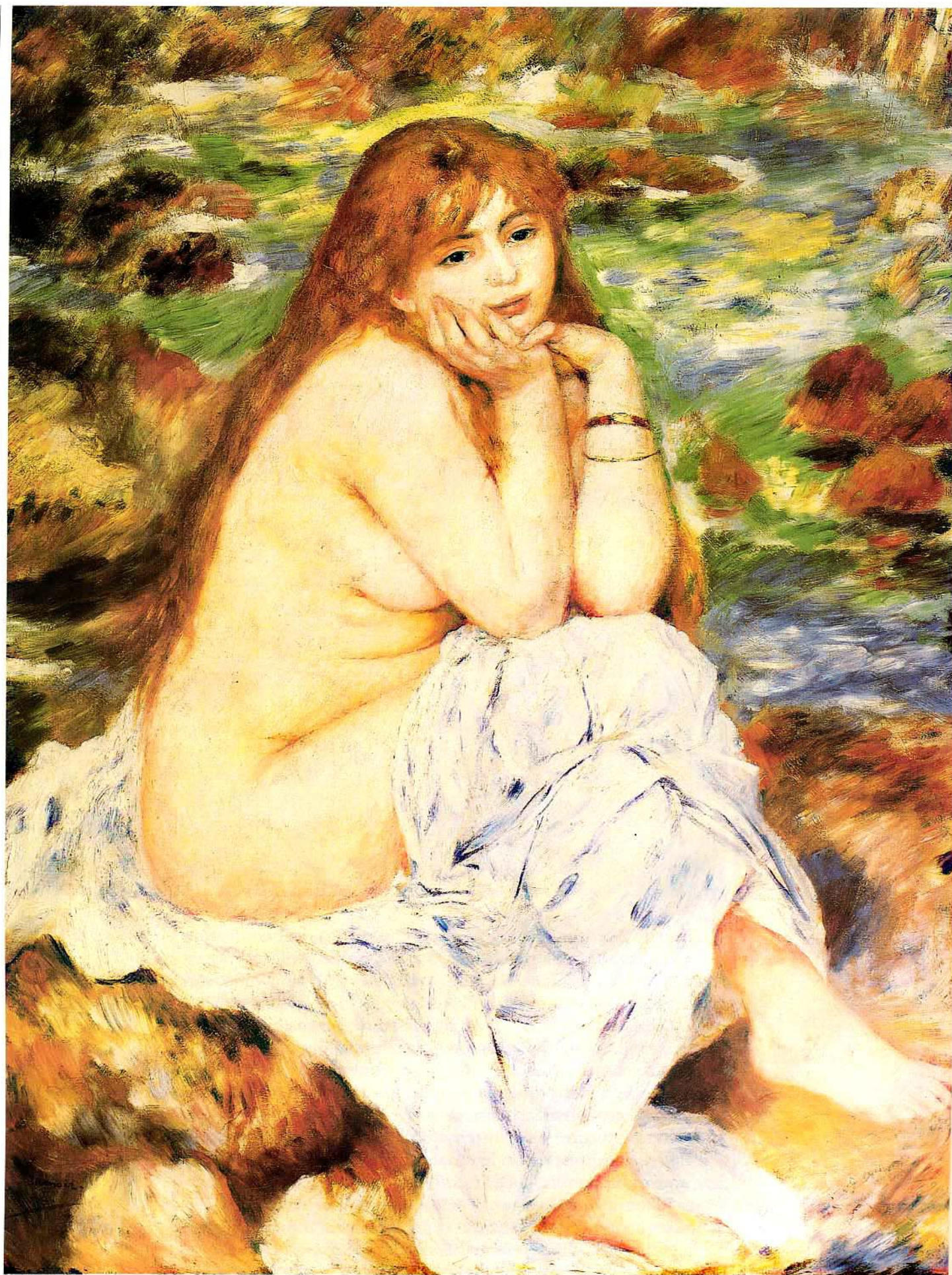
ne un rilevante successo (anche per la notorietà della modella, moglie dell'editore di Zola, di Maupassant e di Flaubert, il cui salotto in rue de Grenelles era luogo d'incontro di intellettuali, artisti, aristocratici, politici) e un compenso di mille franchi, il più alto mai raggiunto in quegli anni da un dipinto. Accennando a questo ritratto in una pagina del *Tempo ritrovato*, Proust, dopo aver espresso un severo giudizio sulla modella, definita «una piccola borghese ridicola», lo paragona ai più bei Tiziano e vi scorge «la poesia di un foyer elegante e di belle toilettes del nostro tempo» rappresentata con accenti di verità che lo scrittore non avverte nei ritratti di dame aristocratiche dipinti dai pittori alla moda. Indubbiamente lontano dalle precedenti prove dell'artista, che adotta una qualità di modellato non in linea col linguaggio a lui familiare, *Madame Charpentier con i figli* è forse il primo dipinto in cui si scorgono le avvisaglie di una crisi che vedremo esplodere negli anni successivi.

Ritratto
di Irène Cahen d'Anvers
(1880);
Zurigo,
collezione
E. G. Bührle.

Uno dei ricchi
committenti
che Renoir poté
conoscere nel salotto
di Madame
Charpentier
fu il banchiere
di origine ebrea
Louis Cahen
d'Anvers.
Per lui l'artista eseguì
questo ritratto
della figlia maggiore
al quale andò
ad aggiungersi,
un anno dopo,
un delizioso ritratto
delle figlie minori,
Elisabeth e Alice.
Portato a termine
in due sole sedute,
il dipinto denuncia
timidamente
il rinato interesse
dell'artista
per la linea
strutturante la forma
che caratterizzerà
in modo palese
la pittura cosiddetta
"aigre" degli anni
successivi.



Alcune vedute del 1879, dominate dal colore, confermano una mirabile vena paesistica; tocchi rapidi e luminosi dominano *Canottieri a Chatou* dove è ritratta per la prima volta, nel suo attillato corpetto rosso, Aline Charigot che l'artista sposerà nel 1890. Ospite del finanziere Paul Bérard nel castello di Wargemont, sulla costa della Normandia, Renoir dipinge paesaggi con pochi sapienti tocchi che mirabilmente strutturano la composizione: mare, spiagge, scogliere, rive popolate di donne e bambini entrano a far parte di scene di genere che, preziose nelle inquadrature e nel sistema compositivo, sono rese vitali dal vigore dei rapporti fra le tonalità dominanti e il variare delle intonazioni pastose o delicate del colore. Se i ritratti cominciano a denunciare l'esigenza del contorno, a rivelare la traccia del disegno (si veda il bellissimo *Irène Cahen d'Anvers*, 1880), i paesaggi, ancora liberamente affidati al colore, esprimono un senso pieno e talora panico del rapporto con la natura.



La linea ritrovata



Nella pagina a fianco:

Bagnante seduta
(1883);
Cambridge
(Massachusetts),
Fogg Art Museum,
Harvard University.

Qui sopra:

Renoir in una foto
del 1908 circa
che lo ritrae al lavoro
nella sua villa
di Cagnes-sur-Mer.

**Colpito da artrite
deformante, Renoir
continuò stoicamente
a dipingere
fino alla fine
dei suoi giorni,
continuando
a lavorare
con il pennello legato
alle dita rattrappite.**



VERSO IL 1880 RENOIR È COLTO

da un profondo disorientamento che viene fatalmente a coincidere con la diaspora del gruppo impressionista nel quale dubbi e spinte centrifughe si manifestano con sempre maggiore evidenza.

In quel periodo, l'artista preferisce disertare le mostre allestite dai vecchi compagni che lo accusano di esporre al Salon, di darsi alla pittura ufficiale mirando al successo mondano. La sua pittura comincia ad attraversare una fase critica alla quale non sembra estraneo il fatto che da più parti gli artisti siano stimolati a produrre opere maggiormente risolte dal punto di vista formale, composizioni che superino lo stadio dell'abbozzo, fino a quel momento caratteristica tra le più vistose dell'impressionismo.

In quegli anni il dibattito sui problemi dell'arte si fa acuto. Ancora nel 1880, Renoir pubblica uno scritto sulla "Chronique des Tribunaux" del 23 maggio per protestare contro la giuria del Salon che ha accolto solo un ristretto numero di candidati privilegiati; inoltre, con Monet e Cézanne, l'artista invita Zola – tra i primi sostenitori della nuova arte, ma da qualche tempo critico nei confronti del gruppo – a prendere posizione in favore degli impressionisti, ma i quattro articoli pubblicati dallo scrittore a partire dal 18 giugno 1880 sul "Voltaire" pongono in risalto dati che ai più appaiono veri e propri difetti di quel modo di dipingere: incompletezza, estremismo, incapacità di conquistare uno stile.

Le osservazioni del romanziere finiscono col sommarsi ai nascenti dubbi dell'artista. A riflettere la personale insoddisfazione di Renoir e la sua volontà di raccogliere l'implicita sfida contenuta negli interventi di Zola è *La colazione dei canottieri* (1880-1881), una tela di grandi dimensioni iniziata subito dopo la pubblicazione di quegli articoli. L'opera, fitta di figure, è da un lato composizione d'insieme, dall'altro studio delle singole forme, accuratamente strutturate. L'organizzazione della superficie attraverso il colore si intreccia a un metodo che privilegia i valori plastici. Se nella *Locanda di Mère Anthony* gli ac-



La colazione dei canottieri (1880-1881); Washington, Phillips Collection.

La celeberrima scena è ambientata sulla terrazza del ristorante La Fournaise a Chatou, sulle rive della Senna, che Maupassant descrive come il ristorante Grillon in *L'amica di Paul* – lo stesso racconto in cui parla anche della Grenouillère, il locale che ispirò un'altra celebre opera di Renoir. Tra le quattordici figure che popolano il dipinto – altrettanti ritratti di amici e conoscenti del pittore,

centi cromatici sono subordinati a quei valori e nel *Moulin de la Galette* dominano i colori, nella *Colazione dei canottieri* i due elementi coesistono e si integrano. Quasi versione in chiave aggiornata e popolare di una "conversation piece" del XVIII secolo, l'opera, immersa in un'atmosfera di calda intimità che vede riuniti amici e conoscenti dell'artista di cui molti chiaramente individuabili, riflette, nell'incisività dell'esecuzione, lo studio condotto da Renoir sulla tecnica dei dipinti a olio di Ingres, una ricerca che porta il pittore impressionista a rivalutare il ruolo del disegno.

Tra il 1881 e il 1882, due viaggi ad Algeri e in Italia sollecitano nell'artista un'immaginazione cromatica sempre più accesa, ma fanno anche emergere nuovi problemi compositivi: in Nord Africa, Renoir si muove sulle orme di Delacroix, alla ricerca di luce, colore, esotismo; in Italia, sulle tracce di Ingres, studia l'arte antica e i maestri del Rinascimento.

Una tecnica ardita caratterizza le opere in cui Renoir porta sulla tela la lussureggiante natura algerina; i colori sono usati con grande libertà, la materia è intensamente animata: «Tutto è bianco», afferma l'artista, «i burnous, i muri, i minareti, le strade». E il bianco ora gli serve per dare maggior corpo alla struttura pittorica, sebbene quest'esigenza si fosse evidenziata ancor prima della sua partenza (pensiamo al bianco della tovaglia al centro della *Colazione dei canottieri*), insieme all'uso sapiente di zone di luce e di ombra per conferire solidità alla composizione.

molti dei quali chiaramente identificabili – si riconoscono in primo piano, seduti attorno al tavolo, Aline Charigot – la ragazza col cagnolino – l'attrice Ellen Andrée (alle sue spalle, il giornalista Maggiolo) e Gustave Caillebotte; appoggiati alla balustra, il proprietario del ristorante, Alphonse Fournaise e sua figlia Alphonsine. Sul fondo, col cilindro, il banchiere Charles Ephrussi, un altro dei ricchi collezionisti conosciuti da Renoir nel salotto di Madame Charpentier.

È soprattutto in Italia che sembra evidenziarsi una netta cesura nel percorso dell'artista. A Roma, gli affreschi di Raffaello – in particolare quelli della Farnesina – gli appaiono intrisi della luce solare che non è mai riuscito a cogliere dipingendo “en plein air”; a Napoli, le pitture murali di Pompei conservate nel Museo nazionale gli fanno intuire la grandezza della semplicità degli antichi, lo inducono a ricercare quanto lo stesso artista definisce «le grandi armonie» più che «i piccoli particolari che abbuiano il sole», lo convincono che gli effetti più ricchi possono essere ottenuti con la tavolozza più sempli-



Festa araba
(o *La moschea*)
(1818);
Parigi,
Musée d'Orsay.

Nel 1881 Renoir, con negli occhi le scene esotiche di Delacroix (e sulle tracce dell'amato maestro), si recò per un mese in Nord Africa. Là, a diretto contatto con una natura selvaggia e con scenari inconsueti, dipinse quadri dai toni intensi e dalla grande libertà espressiva come questa *Festa araba* (acquistato nel 1900 da Claude Monet) dove il bianco domina, segnando l'andamento strutturale della composizione.

ce. Il tormento della ricerca è nell'esigenza di conferire forma e solidità alla ricca esperienza percettiva che ha connotato la stagione più marcatamente impressionista della sua arte. Quando, su un battello all'ancora nella baia di Napoli, Renoir realizza *Bagnante bionda I* (1881), dipingendola in pieno sole, in seguito ne ritocca le forme sottolineandole con un contorno secco e nervoso. È il segno di un nuovo orientamento: se confrontiamo quest'opera con *Nudo al sole* del 1875, caratterizzato da macchie luminose che fondono figura e sfondo, vediamo l'immagine della bagnante staccarsi nettamente dal paesaggio circostante e le sfumature di colore subordinarsi al candore della pelle illuminata dal sole; la posa e la struttura piramidale della composizione, inoltre, sottolineano un'idea di monumentalità legata a una concezione più classica, libera da dettagli episodici.

In seguito, i nudi di Renoir acquisteranno un'imponenza sempre più marcata. La suggestione della *Galatea* di Raffaello, finalmente contemplata nell'originale e non attraverso citazioni in moduli di neoclassicismo accademico alla Bouguereau, si mescola all'osservazione diretta nel fissare sulla tela i caratteri della bellezza. Il tema della bagnante è ormai sempre più frequente, gli schizzi “en plein air” diventano l'antefatto di opere successivamente eseguite in studio, anche se spesso l'artista riesce a conservare nella dialettica tra figura e sfondo la freschezza e la mobilità del tessuto pittorico come in un'opera concepita di getto.

L'incontro con il tocco costruttivo di Cézanne, visitato all'E-staque al ritorno dall'Italia, è ricco di suggestioni per Renoir, allora interessato a conciliare istante e durata, a innestare lo studio della luce e del colore su una struttura più solida, aspirando a una sintesi tra osservazione diretta e temi eterni. Vediamo l'artista adottare nella pittura di paesaggio un impianto compositivo frontale, simmetrico, all'interno del quale il colore permane ricco di sfumature. Allo stesso modo, nelle figure il colore circola liberamente entro forme nette: pensiamo ai tre dipinti del 1882-1883 sul tema del ballo (a Bougival, in campagna, in città), espressione di un gusto che esalta armonie chiare e sintetiche.

Nel 1883, un viaggio in compagnia di Monet, che lo porterà da Marsiglia a Genova alla ricerca di paesaggi mediterranei da ritrarre nelle sue tele, ripropone la necessità di conciliare esperienza diretta e rielaborazione; e ancora una volta la ricchezza del rapporto con la natura è in grado di alimentare una sensibilità acutamente recettiva in opere che conservano una grande dimensione di libertà.

«Verso il 1883 si produsse come una frattura nella mia arte. Ero arrivato al punto estremo con l'impressionismo e constatavo che non sapevo né dipingere, né disegnare, in una parola ero in un vicolo cieco», confessa Renoir a Vollard, rievocando la crisi di quegli anni. In quel periodo, lo studio della luce, del suo carattere mutevole, fino a quel momento componente fondamentale della sua pittura, comincia ad apparirgli qualcosa che può metterlo fuori strada; dipingere "sul motivo" gli sembra solo un modo per ricercare l'effetto; l'ossessione della pittura "en plein air" si trasforma in un pericolo per la solidità della forma.

L'artista torna al lavoro d'atelier, al disegno portato a compimento con paziente accanimento, allo studio delle tecniche tradizionali per dominare il denso corpo della materia pittorica: cose che finiranno col rivelarsi non infeconde per la comprensione dell'articolazione interna dell'immagine, quando negli anni seguenti Renoir tornerà a un linguaggio più libero e duttile.

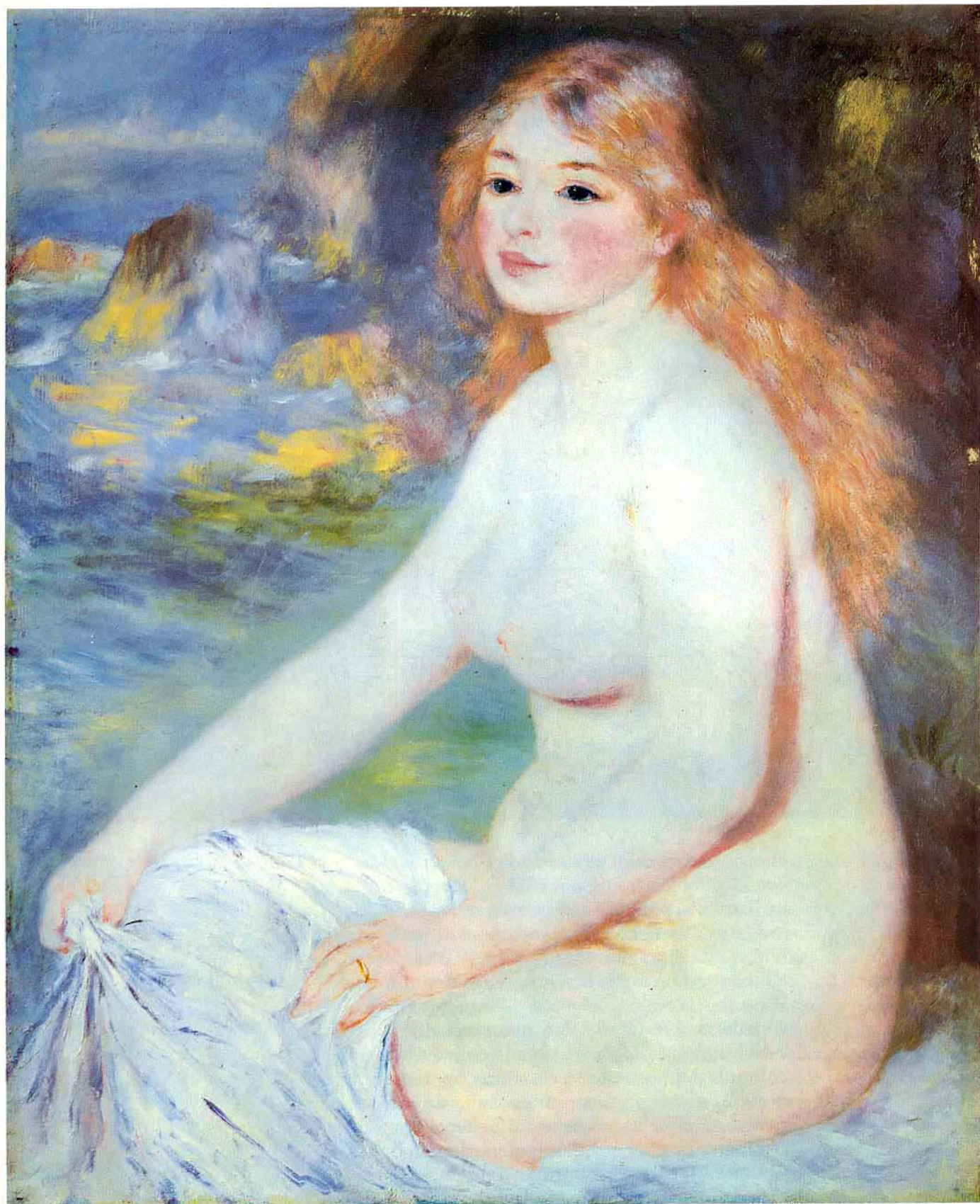
Nel periodo in cui più acuto è il disorientamento, gli esempi del passato divengono punti di riferimento quasi ossessivi. In un dipinto come *Gli ombrelli*, grande quadro di genere eseguito fra il 1881 e il 1885, la crisi si coglie nei suoi termini concreti: alla parte destra, più morbida e cromaticamente sfumata, si contrappone la sinistra secca, netta e disegnata. Il ritmo serpentinato della figura in primo piano evoca una linea alla Ingres, la tonalità generale risulta fredda e la struttura è stata evidentemente modificata per aderire alla nuova concezione pittorica. Alcuni hanno voluto vedervi un influsso dell'arte giapponese che in realtà influenza Renoir in modo molto meno evidente di Degas o Monet, anche se ha avuto probabilmente un ruolo nella sottolineatura dei contorni.

La stilizzazione del disegno, la semplificazione delle linee dei volti, la precisione delle parti, il tono chiaro dell'insieme, quasi da affresco, colpiscono ancora di più in *Pomeriggio dei bambini a Wargemont* (1884), ritratto di fanciulle in un interno, dalla fissità quasi inquietante. La tecnica impressionista è ormai relegata alla resa del prato assolato al di là dei vetri della stanza, il pallore sereno e attonito dell'insieme può apparentarsi a quello della *"Baignade"*, *Asnières* di Seurat, dipinto espo-

Qui sotto:
William Bouguereau,
Nascita di Venere
(1879); Parigi,
Musée d'Orsay.



Qui sopra:
Raffaello,
Trionfo di Galatea
(1511 circa);
Roma,
Farnesina.



Baignante bionda I
(1881);
Williamstown
(Massachusetts),
Starling and Francine
Clark Art Institute.

**È alla classica
bellezza muliebre
della *Galatea***

sto nello stesso anno al Salon des Indépendants.

L'opera più importante del periodo "aigre", successivamente ripudiato dallo stesso artista come «maniera dura», è *Le grandi bagnanti* (1884-1887). Ispirata al classicismo cinquecentesco, l'opera è preceduta da una serie vastissima di disegni, inizio di un processo meditativo intenso, della necessità di riflettere sulla struttura interna del dipinto. Complice di tale sforzo è probabilmente la ripresa degli studi "italianisants" in Francia,

di Raffaello, ammirata a Roma nel 1881, e non alle citazioni accademiche dei nudi alla Bouguereau che Renoir si ispirò per le sue numerose *Bagnanti*.

Da sinistra:
Ballo in città
(1882-1883);
Parigi,
Musée d'Orsay.

Ballo in campagna
(1882-1883);
Parigi,
Musée d'Orsay.

**Nella pagina a fianco,
in alto a sinistra:**
Ballo a Bougival
(1882-1883);
Parigi,
Musée d'Orsay.

In alto a destra:
*Pomeriggio dei bambini
a Wargemont*
(1884);
Berlino,
Nationalgalerie.

In basso:
Gli ombrelli
(1881-1885);
Londra,
The Trustees
of National Gallery.

**Negli anni Ottanta
Renoir attraversò
una crisi profonda
che lo indusse
a riflettere
sull'esigenza
di conferire maggior
rigore formale
alla sua pittura,
cercando
un correttivo
alla maniera
impressionista
che rischiava
di vanificare la realtà
della cosa
rappresentata
risolvendola
in vibrazioni
luminose: è il periodo
"aigre" o "ingresque"
(da Ingres)
che culminerà
nei netti contorni
delle *Grandi bagnanti*.**



che ripropongono all'attenzione i maestri della pittura italiana con la pubblicazione, nel 1881, del saggio di Muntz su Raffaello. Tuttavia, poiché l'artista avverte come le caratteristiche della sua pittura si accordino meglio con un formalismo più amabile, l'influenza dei grandi modelli è temperata dall'adesione all'iconografia di un bassorilievo di una fontana nei giardini di Versailles, *Il bagno delle ninfe* di François Girardon (1668-1670). Circola inoltre nel dipinto una sensualità morbida e al tempo stesso accesa, nonostante l'insistenza sui contorni e il tono decolorato dell'insieme. A un clima vagamente mitico, che propone una visione atemporale della donna nel contesto della natura, si mescola un senso di bellezza contemporanea e cittadina, uno charme prettamente parigino con accenti di oggettività quasi fotografica: pur condizionato dai grandi esempi, l'artista non rinuncia a essere "moderno". Eseguita in studio, *Le grandi bagnanti* rappresenta il punto estremo del rifiuto della tecnica impressionista, i colori sono posti all'interno di contorni nettamente definiti, la linea argina le masse, anche se il modellato finisce più col suggerire sfumature cromatiche che contrasti di chiaroscuro. L'opera non susciterà particolare entusiasmo: apprezzata da Monet, ritenuta incomprensibile da Pissarro, lascia scettica la critica. Proust tuttavia, nella *Fuggitiva*, la descrive minutamente come una delle opere più belle di Elstir, il personaggio al quale l'autore della *Recherche* conferisce i tratti



di vari impressionisti: «Donne nude in un paesaggio fitto di verzura [...] Una ragazza solleva il piede, con l'altro spinge nell'acqua una compagna che resiste allegramente, levando la coscia, bagnando appena il piede nell'acqua azzurra. Il levar della coscia vi produceva con l'angolo del ginocchio un meandro a collo di cigno [...] Statue nude di dee come quelle che i grandi scultori disseminavano a Versailles sotto i boschetti».

Esponendo l'opera nel 1887, con il sottotitolo «saggio di pittura decorativa», Renoir sembra voler indicare l'ambito specifico nel quale collocarla, oltre a sottolineare il suo interesse per un aspetto della produzione artistica fortemente legato al mestiere, di cui lamenta la progressiva scomparsa. Discorso che si salda in qualche modo al rammarico per la fine della tradi-



zione artigiana di cui da ragazzo è stato diretto protagonista. «La soppressione del lavoro intelligente nelle attività manuali, ha avuto una ripercussione nelle arti plastiche», afferma nella prefazione alla ristampa, nel 1911, del trecentesco *Libro dell'arte* di Cennino Cennini che, tradotto in francese da un allievo di Ingres, Victor Mottez, gli è noto fin dal 1883 ed è forse in parte responsabile della sua conversione al primato del disegno. E implicitamente il rimpianto si estende alla lunga continuità della tradizione artigiana alla base dell'arte del passato, una tradizione che, una volta perduta, non può più essere insegnata. Anche se permane nell'artista l'interesse per le tecniche più avanzate, fondate sul pensiero contemporaneo, come testimonia un suo scritto apparso su «L'Impressionniste» del 28 aprile 1877.

Pur tormentato dal problema della forma, Renoir non può però regredire verso un'idea di fredda rappresentazione accademica. Così, proprio nel momento in cui si fa più acuta la necessità di uno stile rigoroso che con i netti contorni del disegno riesca ad arginare la forza della natura, vagheggia, in opposizione al pregiudizio di ordine, espressione di una perfezione inesistente nella vita come nell'arte, una Société des Irrégularistes per la quale stende, nel 1884, un progetto fondato sull'idea dell'infinita varietà della natura: ogni artista, dal pittore all'orafo, dovrà evitare rigidezze geometriche e rifiutare le forme meccaniche del mondo industriale.



Dall'alto:
Le grandi bagnanti
(1884-1887);
Filadelfia,
Museum of Art.

François Girardon,
Il bagno delle ninfe
(1668-1670),
particolare
del bassorilievo;
Versailles,
parco del castello.

**Dipinto-summa
del periodo "aigre",
dal punto di vista
iconografico**
Le grandi bagnanti
sembra ispirarsi
a un bassorilievo
secentesco scolpito
per una fontana
del parco
di Versailles.

La pittura del periodo è dominata da forme nettamente diseguate: nei volti dal contorno semplificato la ricchezza dei colori si scontra con la precisione del modellato, sebbene non sia esclusa la possibilità di inediti equilibri, come nell'immagine semplice e sorridente di *Aline Charigot* (1885).

In *Maternità* (1888), che secondo Mirbeau evoca «il fascino dei primitivi, la nettezza dei giapponesi, la maestria di Ingres», una sobria monumentalità si traduce in rara coerenza formale nella quale trova espressione un sentimento sereno e grandioso di naturalità. Il legame con Aline, ragazza semplice di origine contadina, dapprima sartina e poi modella, illumina in quegli anni la vita dell'artista che, pur lontano dall'idea di una famiglia tradizionale, sente fortemente gli affetti, anche se a molti il suo atteggiamento nei confronti delle donne è spesso apparso legato ai tradizionali pregiudizi sui quali si basa la discriminazione fra i sessi: le donne, è stato detto, non hanno avuto un ruolo attivo nella sua opera; diversamente da Manet, Renoir non ha mai colto uno sguardo femminile come sguardo di sfida intellettuale.

Dal 1890 l'artista vive allo Château des Brouillards, nella zona alta e ancora campestre di Montmartre. Le sue modeste abitudini di vita non sono mutate, anche se dal 1885 ha preso a frequentare le serate di Berthe Morisot e si è legato di intima amicizia a Mallarmé, insieme al quale progetta un'edizione illustrata dei suoi poemi. È mutata però l'organizzazione del suo lavoro: trascura il Salon, dal quale è assente tra il 1883 e il 1890, diserta l'ultima esposizione impressionista del 1886 e l'Esposizione universale del 1889, si lega al mercante Georges Petit che insieme a Durand-Ruel promuove la sua pittura.



Ritratto
di Aline Charigot
(1885);
Filadelfia,
Museum of Art.

Nel 1885
Aline Charigot
dette a Renoir
il primo figlio.
L'artista ne ritrae
la figura appesantita

e l'espressione
semplice e serena
di una donna
soddisfatta di sé.
Con una punta
di malignità,

Berthe Morisot
scriveva di Aline
dopo averla
conosciuta:
«Non vi dico
il mio stupore

davanti a una persona
così corpulenta
che non so perché
mi immaginavo
identica alla pittura
di suo marito».

Attuale e d'istante



Qui sopra:
Renoir fotografato
nel 1912
in compagnia
della moglie Aline
e del terzogenito
Claude.

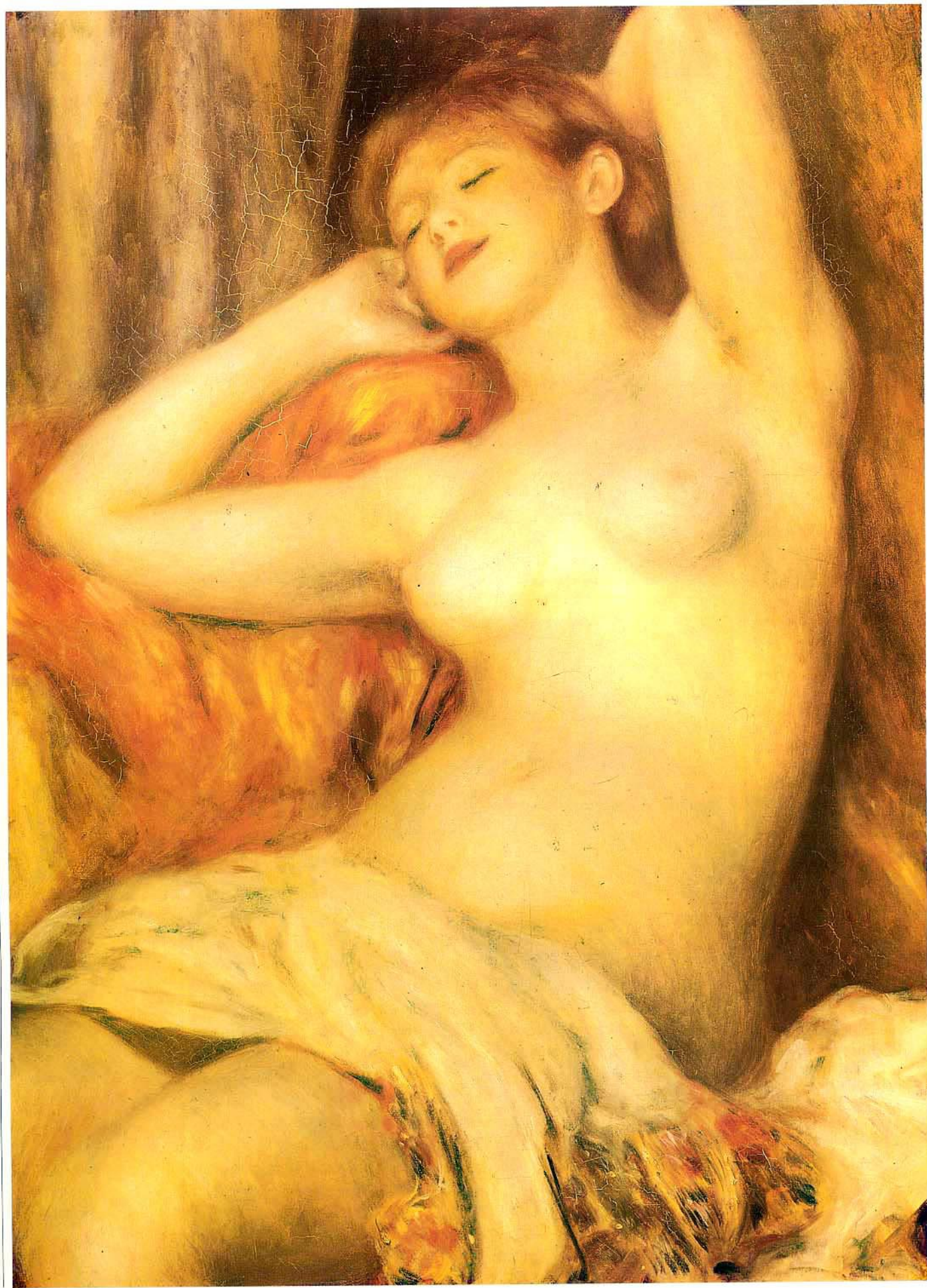
Nella pagina a fianco:
La dormiente
(1897);
Winterthur
(Svizzera),
collezione
O. Reinhart.

L

L PERIODO PIÙ SERRATO

della sperimentazione tecnica si chiude verso il 1888, anche se Renoir continua a voler associare nettezza di forme e libero gioco dei colori.

L'ansia di ritrovare un equilibrio lo induce a viaggiare, a interrogare i musei; esplora la tradizione del colore da Tiziano a Velázquez, da Rubens a Rembrandt; Watteau e Fragonard, cui è legato da precise affinità elettive, lo aiutano a uscire dalle pastoie di un disegno troppo rigido; Corot è un esempio di come suggerire lo spazio senza separare linea e colore. Nei paesaggi, dove si è affermata una specifica attenzione alla struttura, tornano ad affacciarsi tentazioni impressioniste; tele ispirate al lavoro dei campi, animate da figure trattate con tocchi fluidi, allungati, multicolori, esaltano l'armonia della vita agreste. «Ho ripreso, per non lasciarla più, l'antica pittura dolce e leggera», afferma l'artista in una lettera a Durand-Ruel: pittura dal tocco agile, dal fondo luminoso, calata in temi al limite fra il quotidiano e l'idilliaco, trattati con pennellate rapide, tese a individuare motivi decorativi. Nudi di ninfe, isolate o in gruppo, riprendono con maggior libertà il tema delle bagnanti e frequente è la rappresentazione dell'infanzia, del rapporto affettuoso e sollecito fra donne e bambini. Immagini di fanciulle ritratte mentre passeggiano o colgono fiori nei prati, spesso in coppia, vestite con abiti moderni completati da grandi cappelli, evocano in modo edulcorato le feste campestri settecentesche. Altri dipinti, ambientati in interni borghesi, mostrano giovinette intente a leggere o a suonare il piano: ritratti amabili, destinati a sedurre una nutrita schiera di collezionisti, pretesto per una pittura luminosa, di maniera, quasi una vacanza dagli assillanti problemi degli anni precedenti. Nel 1892, una delle versioni di *Fanciulle al piano* è acquistata dallo Stato per intervento di Mallarmé e personaggi ritratti mentre eseguono un brano musicale a questo o a quello strumento torneranno frequentemente nei dipinti degli anni a venire: suonatrici di chitarra in costume spagnolo, monumentali e fluide, riflettono una tradizione che fa capo a Tiziano e a Rubens.



A destra:

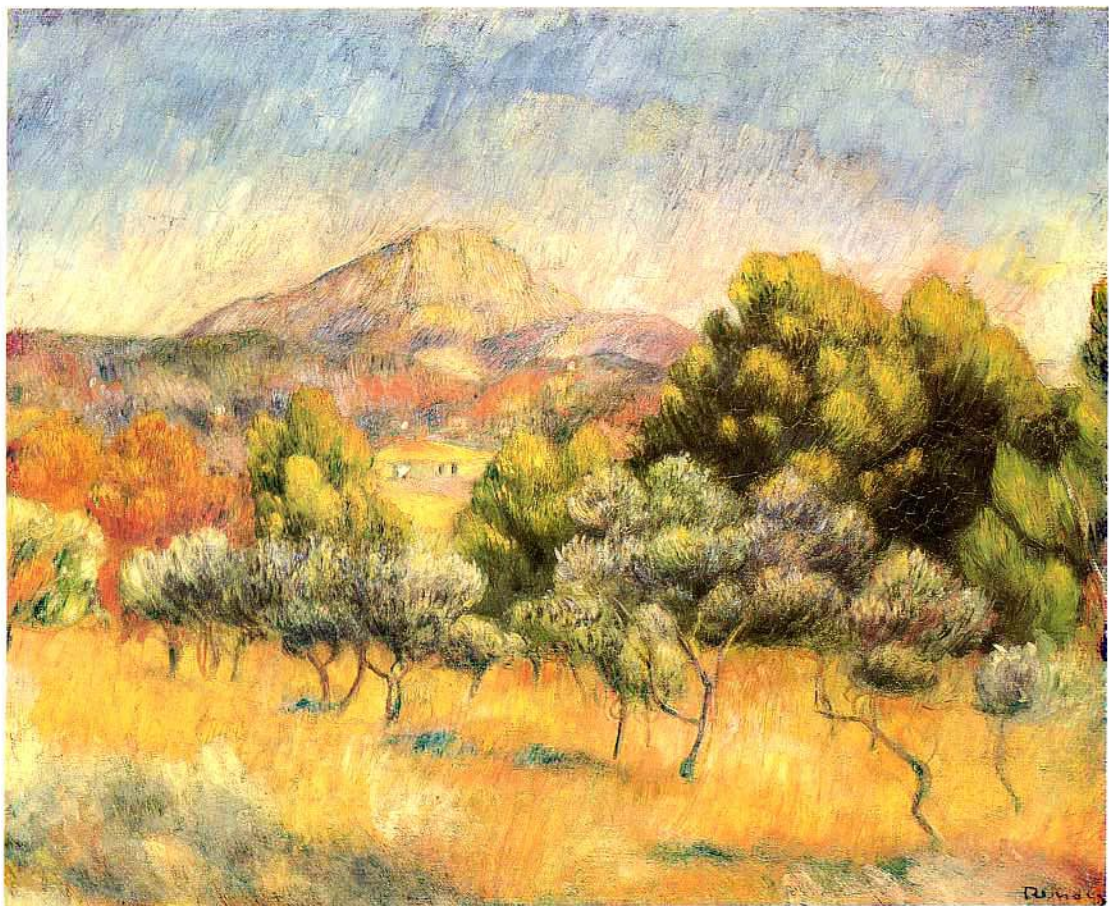
*La montagna
Sainte-Victoire*
(1888-1889);
New Haven
(Connecticut),
Yale University
Art Gallery.

In basso, da sinistra:

Paul Cézanne,
*La montagna
Sainte-Victoire*
(1885-1887);
Amsterdam,
Stedelijk Museum.

Camille Corot,
Il porto della Rochelle
(1851);
New Haven
(Connecticut),
Yale University
Art Gallery.

Allo scadere
degli anni Ottanta
Renoir dipinge
una veduta
della Sainte-Victoire,
una montagna
nei pressi
di Aix-en-Provence
alla quale Cézanne
dedicherà una lunga
serie di dipinti.
Realizzata
combinando
sapientemente
lavoro "en plein air"
e rifinitura
in studio, l'opera
appare influenzata
sia dalla pennellata
strutturante
dell'artista provenzale
che dalla chiara
tavolozza
di Corot, altro amato
maestro di Renoir.



Insieme a Cézanne, l'artista dipinge la *Sainte-Victoire* (1888-1889) mutuando dall'artista provenzale la successione di tocchi paralleli in funzione dell'unificazione della superficie, ma realizzando una visione compositivamente più chiara, meno problematica ed epica, dotata di una progressione più equilibrata fra primo piano e sfondo. Oltre a lavorare all'aperto, Renoir reinterviene sul paesaggio nel clima controllato dell'atelier, con in mente il probabile esempio di Corot («L'ultimo quadro di Corot che ho visto mi ha dato un desiderio folle di vedere quel porto», scrive nel 1884 a Durand-Ruel elogiando «la straordinaria realtà» delle vedute di La Rochelle) al quale fanno pensare talora toni unitari e dolci sovrapposti a tocchi energici e vari.

Poi l'artista torna alla vegetazione esotica e sontuosa che aveva contrassegnato le tele algerine, alle soluzioni ardite ed esuberanti delle vedute del Mezzogiorno dipinte poco dopo il



Qui sopra:
*Fanciulle
che colgono fiori*
(1890);
Boston,
Museum of Fine Arts.

A destra:
Fanciulle al piano
(1892);
Parigi,
Musée d'Orsay.



La produzione degli anni Novanta ritrova linee morbide, toni dolci, luminosità soffuse, restituisce nuova freschezza a una materia pittorica che aveva finito con l'apparire compressa in linee troppo rigide nelle opere del periodo precedente. Sono dipinti spesso accattivanti nei quali adolescenti al piano o in prati fioriti – scene campestri che possono apparire versioni edulcorate di quelle settecentesche – sono protagonisti di ritratti amabili che conquistano facilmente il ricco mercato del collezionismo borghese.

1880, dimostrando come tutto il travaglio di quegli anni potesse essere dimenticato nella pienezza di un rinnovato incontro con la natura. Il nudo torna a essere morbido, eseguito con tocchi leggeri, mentre sfumature di colore suggeriscono i toni caldi della pelle sfiorata dal gioco della luce; gli sfondi creano più una sorta di sonorità pittorica che un effetto naturale: «Sto facendo del plein air in atelier», dirà Renoir a Berthe Morisot.

Sempre più la presentazione di un mondo fantastico domina sulla rappresentazione della realtà, racchiudendo nei suoi autonomi sviluppi l'entusiasmo del pittore per la luce e la vita. Le figure offrono una sintesi di forma idealizzata e «plein air», una trasformazione dell'antica grazia in valori monumentali, un'immersione di volumi solidissimi in una vibrazione cosmica, un'oggettivazione dell'entusiasmo sensuale e fantastico dell'artista in rossi melodiosi e in forme massicce.

Le reazioni della critica riflettono le oscillazioni del suo stile: alcuni continuano a definirlo «pittore della vita moderna», altri associano la sua arte a idee che iniziano ad affermarsi in ambito simbolista. Théodore de Wyzewa disserta sul suo classicismo, Aurier pone l'accento sull'artificiosità delle sue fanciulle che gli appaiono come marionette, Denis analizza dati che rendono possibile una pluralità di definizioni, Geffroy sottolinea l'innocenza e la vita istintiva delle sue creature.

Diviene d'obbligo un parallelo con i contemporanei nudi di Degas, così diversi, dominati da un senso acre dell'indagine sul corpo, intenti in rituali intimi, audaci e talora spietati come concezione formale, inesauribile «invenzione di un osservatore della bestia umana che si occupa di sé», come dirà l'autore.

Dai primi anni del Novecento, per ragioni di salute, Renoir trascorre lunghi periodi a Cagnes-sur-Mer, a ovest di Nizza, dove nel 1908 acquista la tenuta Les Collettes, con la casa nascosta tra gli alberi di un vecchio uliveto, in vista del borgo medievale e del mare. Una ventata di solarità mediterranea investe la sua pittura. Renoir smette di guardare con troppa tensione all'arte dei musei: segno di una più libera comprensione dell'eredità della tradizione, anche se l'interesse per Rubens e Tiziano, dei quali l'artista ammira non solo la tecnica ma anche lo splendore terreno del mondo rappresentato nelle loro opere, rimarrà vistoso fino alla fine.

Dopo la definitiva consacrazione al Salon d'Automne del 1904, grazie anche agli sforzi di Durand-Ruel, le sue opere circolano e sono apprezzate non solo in Europa ma anche in America. L'attenzione maggiore della critica si appunta sul periodo impressionista, ma quanti lo circondano si rendono conto dell'importanza del processo di idealizzazione che investe le sue immagini recenti.

Fino al 1905 l'artista utilizza una gamma ridotta di colori, tratta vaste superfici senza suddividerle nelle miriadi di tocchi che erano state uno dei procedimenti più tipici della tecnica impressionista. Una serie di nudi in interni o inseriti nella natura ricordano ancora Ingres. Poi le combinazioni di colore diventano più calde, all'interno delle figure si individuano una serie di sfumature, gli sfondi sono trattati con maggior vigore. Ci si avvia alla visione sontuosa degli ultimi anni, scompare Ingres e domina Tiziano. Il tema della bagnante è tema chiave dell'ultima stagione, materia-forma della sua arte, come aveva affermato Berthe Morisot. Libere, disinibite, le sue creature so-

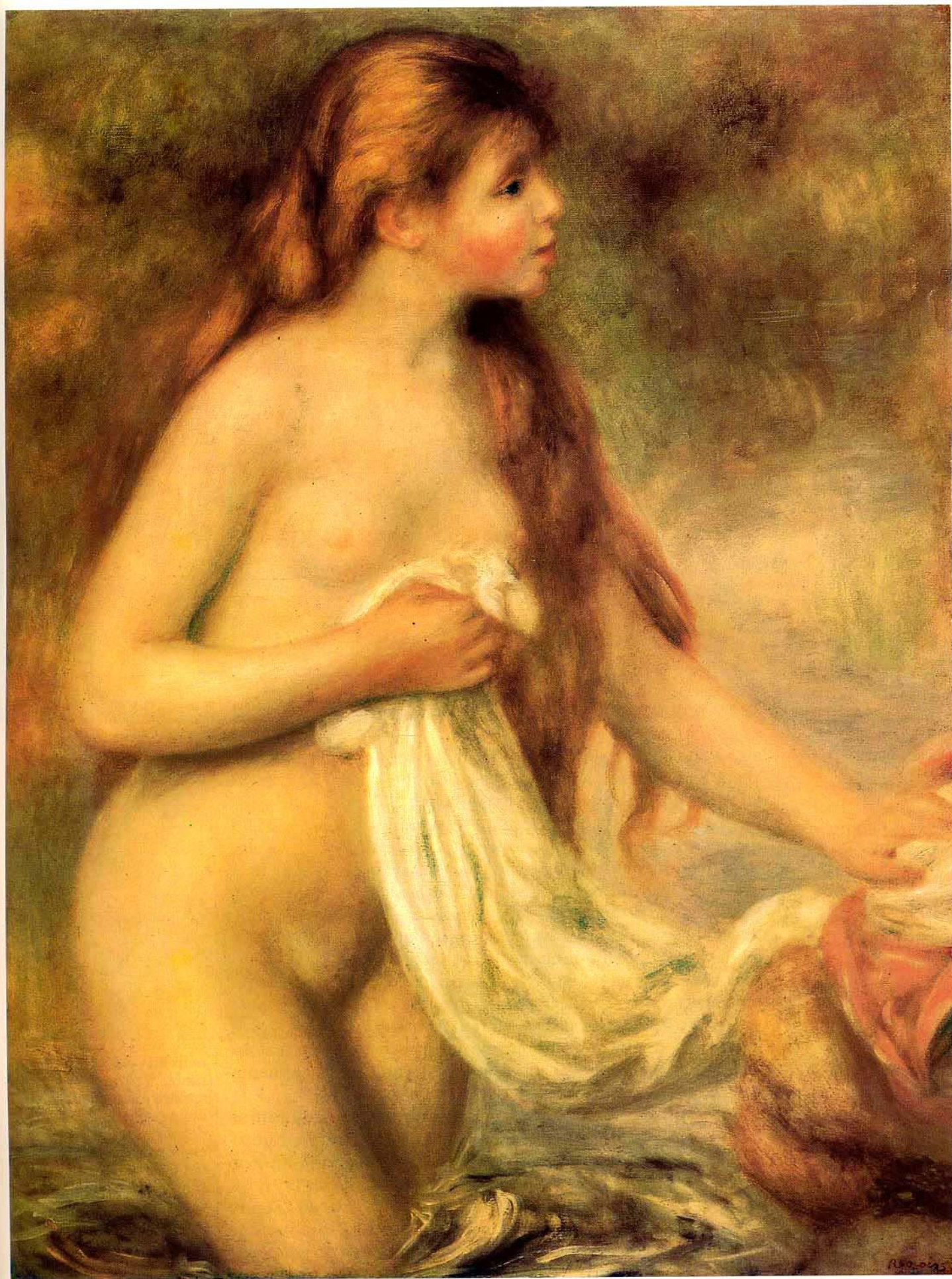


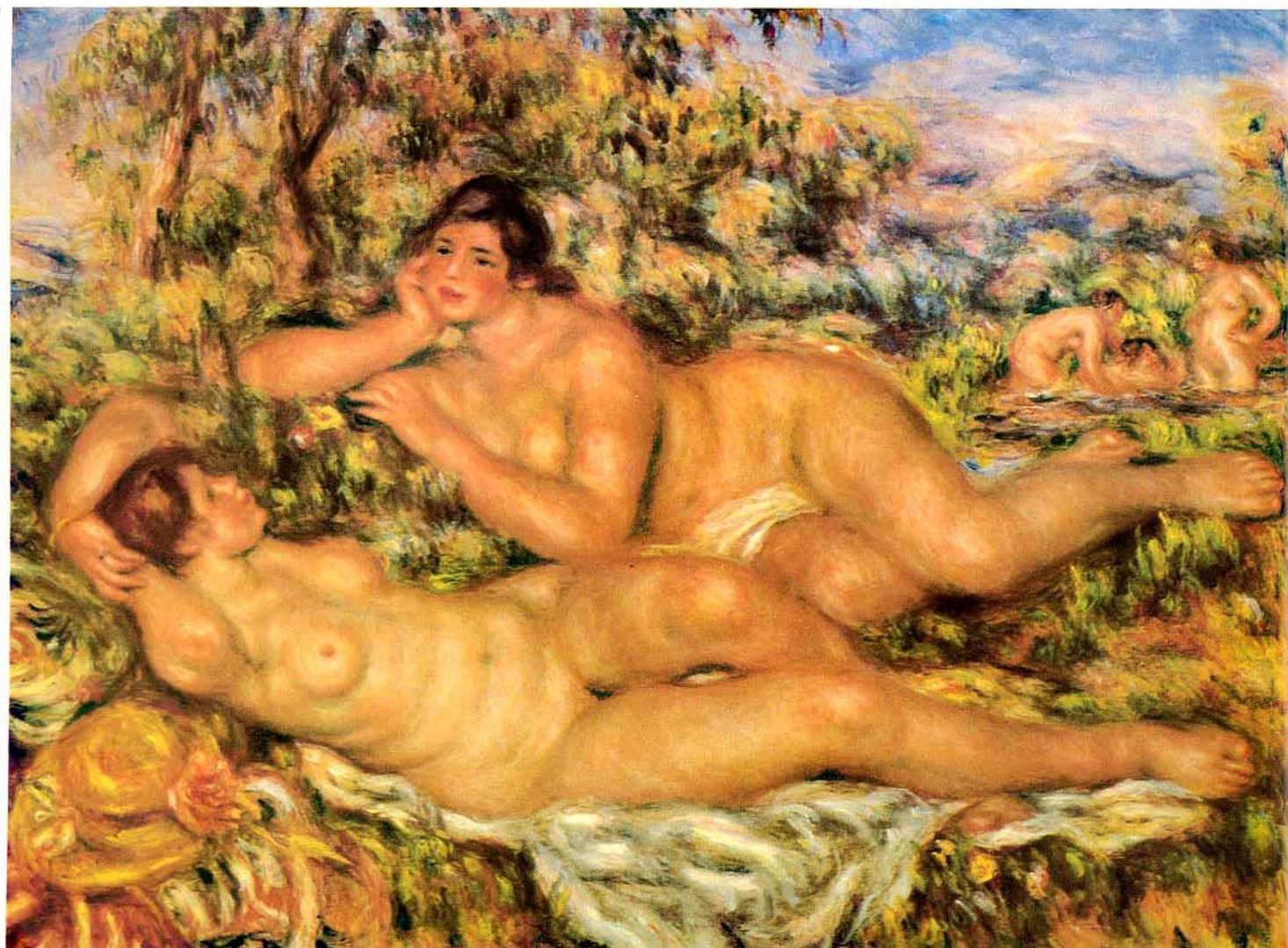
Dall'alto:
Edgar Degas,
La tinozza
(1886);
Parigi,
Musée d'Orsay.

Dopo il bagno
(1888);
Winterthur
(Svizzera),
collezione
O. Reinhart.

Nella pagina a fianco:
Bagnante
coi capelli lunghi
(1895).

Negli ultimi venti anni di attività, i nudi («una forma indispensabile dell'arte», diceva Renoir a Berthe Morisot) sono una costante della produzione dell'artista. Se in quelli realizzati alla fine degli anni Ottanta i contorni sono ancora netti, con i primi anni del decennio successivo le linee si ammorbidiscono, le forme si fanno sempre più fluide, via via più imponenti. Niente di più lontano dai nudi di Degas, quei crudi pastelli che restituiscono una realtà quotidiana, prosaica, narrata in uno stile per qualche critico preespressionista.





Le baignanti
(1918-1919),
particolare;
Parigi,
Musée d'Orsay.

lari vivono pienamente la loro fisicità. Superato il conflitto fra "plein air" e atelier, l'artista afferma di non poter fare a meno del modello, ma ritiene che l'arte debba trascendere le apparenze: «Com'è difficile» afferma «trovare in un dipinto il punto dove arrestarsi nell'imitazione della natura».

Vivendo nel Mezzogiorno, la sensazione di far parte di una lunga tradizione legata all'eredità classica si accentua. Nelle opere degli ultimi anni i soggetti mitologici corrispondono a una reale esigenza creativa e rappresentano il punto estremo del divario da quell'estetica della modernità che aveva dominato la sua arte fino al 1880. Nel *Giudizio di Paride* (di cui esegue due versioni, una nel 1908, l'altra nel 1914) è evidente il rapporto con Rubens, anche se Renoir è lontano dal complesso linguaggio di simboli che anima la drammatica narrazione dell'artista fiammingo: il suo Olimpo, grandioso ed elementare, è dominato dalla sontuosità della materia.

Immobilizzato, il corpo come pietrificato, le mani rattratte ma l'occhio ancora vivido, Renoir riesce a conservare fino alla morte il dominio della tecnica pittorica, utilizzando a pieno le possibilità dell'olio: «Amo la pittura grassa, liscia, untuosa, amo palpare un quadro, passarvi la mano», dichiara. Figure ricche di spessore nascono da un sovrapporsi di striature che animano una materia mobile, in fermento: «Guardo un corpo nudo e vi vedo miriadi di sfumature, devo trovare quelle che

Nella pagina a fianco, dall'alto:

Giudizio di Paride
(1914);
Hiroshima,
Hiroshima Museum.

Peter Paul Rubens,
Giudizio di Paride
(1600-1601);
Londra,
National Gallery.

L'influenza di Rubens, che con Tiziano è l'evidente modello di Renoir nella sua produzione tarda, appare manifesta nella scelta del soggetto, oltre che nell'iconografia, del *Giudizio di Paride* (una precedente versione è del 1908), opera che rimanda a un dipinto del maestro fiammingo.



renderanno sulla tela la carne viva e palpitante».

Il problema della rappresentazione acquista rilievo per il futuro dell'arte proprio nel momento finale dell'attività dell'artista, quando le forme non prendono più corpo da un disegno prestabilito, ma dal crescere acceso e pieno della materia nel colore. Chi ha potuto osservarlo mentre dipinge afferma di aver visto le forme prendere vita direttamente dalla tela: dopo aver tracciato una sommaria indicazione col pennello intinto di rosso, secondo una tecnica che ricorda quella di Tiziano, Renoir dispone i colori attraverso un "frottage" rapido, una stesura a onde, a nugoli gonfi di un magma vivo ancor prima che si definiscano i contorni dell'immagine.

Nulla è rimasto della linea pura né dello sforzo formale del gruppo di figure portate a termine tra il 1884 e il 1887 nelle ultime *Bagnanti* (1918-1919), costruite attraverso un fluire continuo di masse dense che si integrano e si amalgamano con alberi, fiori, cespugli, acqua. Colori puri dalle tonalità stordenti – il giallo e il rosso, lo smeraldo e il cobalto, il bianco e il nero – sono accostati secondo contrasti audaci ed esaltanti. Come se tutto l'amore dell'artista per la bellezza della vita di cui non può più godere fisicamente volesse riversarsi dal suo essere torturato direttamente sulla tela attraverso colpi di pennello che sembrano voler affermare la solidità e la perfezione dell'eterno equilibrio dell'universo.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Nascono Frédéric Bazille, Armand Guillaumin e Berthe Morisot.

1841

Figlio di un sarto e di un'operaia, Pierre-Auguste nasce a Limoges il 25 febbraio.

1844

La famiglia si trasferisce a Parigi.

Serie di rivolte in vari stati d'Europa per ottenere riforme in senso costituzionale e liberale. In Francia viene proclamata la repubblica presidenziale. Quattro anni dopo, il presidente Luigi Bonaparte, nipote di Napoleone I, ripristina l'impero assumendo il nome di Napoleone III. Karl Marx e Friedrich Engels pubblicano il *Manifesto del Partito comunista*. Nasce Gustave Caillebotte. In Inghilterra, Rossetti, Hunt, Millais, Woolner, Collinson, Stephens e W. M. Rossetti fondano la Pre-Raphaelite Brotherhood.

1848

Allievo della Scuola dei fratelli delle scuole cristiane, che ha sede nei pressi del Louvre, Renoir studia con profitto distinguendosi nel disegno e nel canto.

A Parigi hanno inizio i lavori di ristrutturazione urbanistica secondo il progetto messo a punto dal barone Haussmann.

1854

È apprendista decoratore di porcellane presso la manifattura dei Lévy Frères; fuori dell'orario di lavoro frequenta le lezioni tenute dallo scultore Callouette all'Ecole de Dessin et d'Arts décoratifs. Diventa amico del pittore Emile Laporte.

Attentato in Francia all'imperatore.

1858

Dopo il fallimento della fabbrica di porcellane dei Lévy Frères, continua a lavorare per proprio conto decorando ventagli e armadi e colorando stemmi per il fratello Henri che è incisore di medaglie.

Il Piemonte sconfigge l'Austria nella seconda guerra di indipendenza. Cominciano i lavori per il canale di Suez. Nasce a Parigi Seurat.

1859

Dipinge soggetti per il pittore Gilbert che lavora per conto delle missioni.

In Italia, spedizione dei Mille al comando di Garibaldi. Col trattato di Torino, Nizza e Savoia sono cedute alla Francia. Annessione al Piemonte di alcuni Stati italiani.

1860

Risulta iscritto nel registro di quanti sono autorizzati a frequentare il Louvre per eseguire copie delle opere esposte. Suoi modelli prediletti: Rubens, Fragonard e Boucher.

Scoppia la guerra di secessione americana. Viene proclamato il Regno d'Italia. Karl Marx inizia *Il capitale*. Monet è militare ad Algeri.

1861

Manet dipinge *Musica alle Tuileries* e incontra Degas. Victor Hugo pubblica *I miserabili*.

1862

Lasciato Gilbert, frequenta i corsi di Gleyre all'Ecole des Beaux-Arts e conosce Monet, Sisley e Bazille.

Manet espone *Le Déjeuner sur l'herbe* al Salon des Refusés, suscitando un grande scandalo.

1863

1864

È ammesso al Salon con *Esmeralda che danza*. Rinuncia a trasferirsi con la famiglia a Ville-d'Avray, restando a Parigi dove sarà prima ospite di Sisley e poi di Bazille che diventerà con lui lo studio.

VITA DI RENOIR

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Fine della guerra di secessione americana. Assassinio di Lincoln. Manet espone al Salon *l'Olympia* tra l'indignazione generale.

1865

Dipinge "en plein air" nella foresta di Fontainebleau in compagnia di Monet, Pissarro e Sisley. A Marlotte, il paese dove alloggia, conosce Courbet e si lega a Lise Tréhot, sua compagna e modella preferita fino al 1872.

Manet dipinge *Il pifferaio*, Monet *Donne in giardino* ed espone al Salon *Camille in abito verde*. Arriva a Parigi Mary Cassatt.

1866

A Marlotte dipinge il suo primo quadro importante: *La locanda di Mère Anthony*.

All'Esposizione universale di Parigi, Manet e Courbet espongono in padiglioni personali. Emile Zola pubblica *Thérèse Raquin*; Marx dà alle stampe *Il capitale*.

1867

Escluso dal Salon per il secondo anno consecutivo, si fa promotore, con Bazille, Pissarro e Sisley, di un nuovo Salon des Refusés, richiesta che tuttavia non sarà accolta. È tra gli assidui del Café Guerbois nel quartiere di Batignolles dove, attorno alla figura carismatica di Manet, ama riunirsi un nutrito gruppo di artisti e intellettuali.

Degas e Manet partecipano al Salon, l'uno esponendo *Eugénie Fiocre nel balletto "La Source"*, l'altro col *Ritratto di Zola*.

1868

Riscuote grande successo al Salon dove espone *Lise con l'ombrello*. In quest'anno dipinge *Pattinatori al Bois de Boulogne*.

Inaugurazione del canale di Suez. Manet espone al Salon *Il balcone*. Gustave Flaubert pubblica *L'educazione sentimentale*.

1869

Esponde al Salon *D'estate*. Lavora con Monet nell'isola di Croissy sulla Senna: entrambi dipingono lo stabilimento balneare della Grenouillère.

Scoppia la guerra franco-prussiana. La Francia è sconfitta a Sedan. Bazille muore combattendo a Beaune-la-Rolande. Nasce Lenin.

1870

Durante la guerra franco-prussiana è arruolato nei cavalleggeri e inviato a Tarbes, nei pressi di Bordeaux.

Insurrezione popolare a Parigi e proclamazione della Comune.

1871

In marzo fa ritorno a Parigi.

Conferenza mondiale per la pace all'Aia. Monet dipinge *Impression, soleil levant*, esposto nel 1874 alla prima mostra degli impressionisti. Alphonse Daudet pubblica *Tartarin di Tarascona*.

1872

Durante l'estate dipinge spesso in compagnia di Monet che al suo rientro da Londra, dove aveva cercato scampo durante la guerra franco-prussiana, si è stabilito ad Argenteuil, sulle rive della Senna.

Le truppe tedesche si ritirano dalla Francia. Napoleone III muore esule in Inghilterra. Cézanne è ospite del dottor Gachet ad Auvers-sur-Oise dove dipinge *Una moderna Olympia*.

1873

Con altri dei futuri impressionisti dà vita alla Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs.

Manet non partecipa alla prima mostra degli impressionisti, disertando anche le successive mostre del gruppo. Berthe Morisot sposa il fratello di Manet, Eugène. Paul Verlaine pubblica *Romanes sans paroles*.

1874

La neonata Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs allestisce nello studio del fotografo Nadar a Parigi la sua prima esposizione (15 aprile-15 maggio). Renoir vi partecipa con sette dipinti tra cui *Il palco*.

Degas inizia a dipingere *L'as-senzio*.

1875

È tra gli organizzatori dell'asta all'Hôtel Drouot dove, con scarso successo, vengono messe in vendita le opere che non hanno trovato acquirenti alla mostra del 1874.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Caillebotte organizza la seconda mostra degli impressionisti dove lui stesso espone *I piattatori di parquet*. Muore George Sand. A Bayreuth viene rappresentato *L'anello del nibelungo* di Wagner. Mallarmé pubblica *Il pomeriggio di un fauno*.

Cézanne espone per l'ultima volta con gli impressionisti. Esce il primo numero di "L'Impressionniste". Courbet muore a Vaud (Svizzera).

Mary Cassatt espone per la prima volta con gli impressionisti che sono alla loro quarta mostra. Thomas Edison inventa la lampadina elettrica.

Quinta mostra degli impressionisti che vede per la prima volta tra i partecipanti il giovane Gauguin. Muore Flaubert.

La Francia occupa la Tunisia. Degas espone alcuni pastelli e statuette di cera alla sesta mostra impressionista. Manet riceve la Legion d'onore. Redon tiene la sua prima personale alla galleria di Charpentier, La Vie Moderne. Nasce Pablo Picasso.

Settima esposizione impressionista. Cézanne per la prima e unica volta è ammesso al Salon dove è presente anche Manet con *Bar delle Folies-Bergère*. Nasce Braque. A Barcellona, Gaudì inizia a costruire la Sagrada Família. Muore Dante Gabriel Rossetti.

All'Ecole des Beaux-Arts di Parigi retrospettiva delle opere di Manet, morto l'anno precedente. Monet espone alla terza Esposizione internazionale di Georges Petit. Seurat realizza i primi studi per *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*, terminato l'anno successivo. Verlaine scrive *I poeti maledetti*. Huysmans pubblica *A rebours*.

Ottava e ultima mostra degli impressionisti. Vi partecipano per la prima volta Seurat e Signac. Henri Rousseau espone al secondo Salon des Indépendants. Jean Moréas pubblica su "Le Figaro" il *Manifesto del simbolismo*.

VITA DI RENOIR

1876 Espone quindici opere alla seconda mostra del gruppo impressionista. Conosce il finanziere Cernuschi, noto collezionista, e il banchiere Ephrussi. Dipinge il *Moulin de la Galette*, forse realizzato nel giardino della casa di rue Cortot.

1877 Col *Moulin de la Galette*, *L'altalena* e altre venti opere Renoir partecipa alla terza mostra impressionista.

1879 Assente dalla quarta mostra del gruppo impressionista, è ammesso al Salon col *Ritratto di Jeanne Samary e Madame Charpentier con i figli*. A posare per quest'ultimo dipinto è la moglie dell'editore della rivista "La Vie Moderne", proprietario di un'omonima galleria in cui viene allestita una personale dell'artista. Entra nella sua vita Aline Charigot, modella ideale di un gran numero di suoi dipinti.

1880 Diserta la quinta mostra impressionista, esponendo con grande successo al Salon. Le sue condizioni economiche cominciano a essere soddisfacenti. Inizia a dipingere *La colazione dei canottieri*.

1881 Non partecipa alla sesta mostra degli impressionisti. Viaggio in Algeria e quindi in Italia dove rimane impressionato dagli affreschi di Raffaello e dalle pitture pompeiane.

1882 All'inizio dell'anno è a Palermo dove conosce Wagner del quale dipinge un ritratto. Rientra in Francia fermandosi all'Estaque dove fa visita a Cézanne. Alcune sue tele di proprietà del mercante d'arte Durand-Ruel sono esposte alla settima mostra degli impressionisti.

1884 Sogna di fondare una nuova associazione di pittori, la Société des Irrégularistes. A Wargemont, ospite dei Bérard, dipinge *Pomeriggio dei bambini a Wargemont*.

1886 Diserta l'ultima esposizione degli impressionisti, ma è presente con ventotto dipinti alla mostra impressionista organizzata a New York da Durand-Ruel. Partecipa con alcune opere alla quinta Esposizione internazionale di Petit.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

1887 Espone *Le grandi bagnanti* alla sesta Esposizione internazionale di Georges Petit. In casa di Berthe Morisot conosce Stéphane Mallarmé e ne diventa amico.

1890 Mostre delle sue opere a Bruxelles, dove espone col gruppo dei Venti, e a Parigi, nella galleria di Durand-Ruel. Sposa Aline Charigot con rito civile.

1892 Successo della grande retrospettiva delle sue opere organizzata da Durand-Ruel. Tra i centodieci dipinti in mostra figurano *Il palco*, *Moulin de la Galette*, *La colazione dei canottieri* e *Le grandi bagnanti*.

1897 Viaggi all'estero: Londra, L'Aia, Bayreuth e Dresda.

1898 Si manifestano in forma acuta i sintomi di una grave malattia reumatica.

1900 Gli viene conferita la Legion d'onore.

1904 Definitiva consacrazione al Salon d'Automne.

1905 All'asta della collezione Charpentier, *Madame Charpentier con i figli* ottiene la più alta quotazione raggiunta dai suoi quadri fino a quel momento. Acquista a Cagnes-sur-Mer, vicino Nizza, la tenuta Les Collettes dove si trasferisce l'anno successivo.

1910 Primo acquerello astratto di Kandinskij.

1911 Nonostante il progredire dell'artrite deformante, continua a dipingere legando il pennello alle mani.

1914 Dall'anno precedente è attratto dalla scultura cui si dedica con l'aiuto del catalano Richard Guino, esecutore materiale delle circa quindici statue ideate dall'artista.

1915 Muore la moglie Aline Charigot dalla quale ha avuto tre figli: Pierre, Jean - destinato a diventare un noto regista - e Claude.

1917 Personale alla Durand-Ruel di New York.

1919 Muore la notte del 3 dicembre dopo aver portato a termine *Le bagnanti*.

VITA DI RENOIR

1887 Espone *Le grandi bagnanti* alla sesta Esposizione internazionale di Georges Petit. In casa di Berthe Morisot conosce Stéphane Mallarmé e ne diventa amico.

1890 Mostre delle sue opere a Bruxelles, dove espone col gruppo dei Venti, e a Parigi, nella galleria di Durand-Ruel. Sposa Aline Charigot con rito civile.

1892 Successo della grande retrospettiva delle sue opere organizzata da Durand-Ruel. Tra i centodieci dipinti in mostra figurano *Il palco*, *Moulin de la Galette*, *La colazione dei canottieri* e *Le grandi bagnanti*.

1897 Viaggi all'estero: Londra, L'Aia, Bayreuth e Dresda.

1898 Si manifestano in forma acuta i sintomi di una grave malattia reumatica.

1900 Gli viene conferita la Legion d'onore.

1904 Definitiva consacrazione al Salon d'Automne.

1905 All'asta della collezione Charpentier, *Madame Charpentier con i figli* ottiene la più alta quotazione raggiunta dai suoi quadri fino a quel momento. Acquista a Cagnes-sur-Mer, vicino Nizza, la tenuta Les Collettes dove si trasferisce l'anno successivo.

1910 Primo acquerello astratto di Kandinskij.

1911 Nonostante il progredire dell'artrite deformante, continua a dipingere legando il pennello alle mani.

1914 Dall'anno precedente è attratto dalla scultura cui si dedica con l'aiuto del catalano Richard Guino, esecutore materiale delle circa quindici statue ideate dall'artista.

1915 Muore la moglie Aline Charigot dalla quale ha avuto tre figli: Pierre, Jean - destinato a diventare un noto regista - e Claude.

1917 Personale alla Durand-Ruel di New York.

1919 Muore la notte del 3 dicembre dopo aver portato a termine *Le bagnanti*.

BIBLIOGRAFIA

Fonti: C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Parigi 1863 (in *Scritti sull'arte*, Torino 1981); E. Zola, *Mon Salon, Manet, Ecrits*, Parigi 1866; L. Leroy, *Exposition des Impressionnistes*, in "Le Charivari", 11 aprile 1874; J. Castagnary, *L'exposition du Boulevard des Capucines, Les Impressionnistes*, in "Le Siècle", 23 aprile 1874; Ph. Burty, *Exposition de la Société Anonyme des Artistes*, in "La République Française", 25 aprile 1874; A. Wolff, *Les Impressionnistes*, in "Le Figaro", 3 aprile 1876; S. Mallarmé, *The Impressionists and E. Manet*, in "Art Monthly Review", settembre 1876; G. Rivière, *L'exposition des Impressionnistes*, in "L'Impressionniste", 1-6 aprile 1877; E. Zola, *Notes Parisiennes*, in "Le Semaphore de Marseille", 19 aprile 1877; Th. Duret, *Les Peintres Impressionnistes*, Parigi 1878; A. Silvestro, *Demi-Dieux et simples mortels au Salon de 1879*, in "La vie moderne", 29 maggio 1879; E. Zola, *Naturalisme au Salon*, in "Le Voltaire", 18-22 giugno 1880; J. K. Huysmans, *L'art moderne*, Parigi 1883; O. Mirbeau, *Notes sur l'art, Renoir*, in "La France", 8 dicembre 1884; Th. de Wyzewa, *Pierre Auguste Renoir*, in "L'art dans les deux mondes", 6 dicembre 1890; A. Millerio, *Les artistes à l'atelier Renoir*, in "L'art dans les deux mondes", 6 dicembre 1890; M. Denis, *Le Salon du Champ de Mars, l'exposition Renoir*, in "La Revue Blanche", 25 giugno 1892; A. Aurier, *Renoir*, in *Oeuvres Postumes*, Parigi 1893; Th. Natanson, *Renoir*, in "La Revue Blanche", 15 giugno 1896; G. Geffroy, *Renoir*, in "Le Journal", 20 giugno 1896; J. Pascal, *Le Salon d'Automne en 1904*, Parigi 1904; Cennino Cennini, *Le livre de l'Art ou Traité de la Peinture*, introduzione di P. A. Renoir, Parigi 1911; W. Pach, *P. A. Renoir*, in "Scribner's Magazine", maggio 1912; J. Mejer-Gracfe, *Auguste Renoir*, Parigi 1912; S. Reinach, *L'Aphrodite de Cnide et la Baigneuse au griffon*, in "Revue Archeologique", maggio-giugno 1913; O. Mirbeau, *Renoir*, Parigi 1913; A. Vollard, *Tableaux, pastels et dessins de P. A. Renoir*, Parigi 1918; idem, *Le vie et l'oeuvre de P. A. Renoir*, Parigi 1919; A. André, *Renoir*, Parigi 1919.

Saggi e cataloghi: G. Rivière, *Renoir et ses amis*, Parigi 1921; P. Jamot, *Renoir*, in "Gazette des Beaux Arts", novembre-dicembre 1923; P. Fosca, *Renoir*, Parigi 1923; Th. Duret, *Renoir*, Parigi 1924; G. Coquiott, *Renoir*, Parigi 1925; J. G. Goulinat, *Téchnique picturale, les sources du métier chez Renoir*, in "L'Art Vivant", aprile 1925; *Renoir*, catalogo mostra, a cura di C. Sterling, Parigi 1933; L. Venturi, *Renoir*, in "L'Arte" 1933; A. C. Barnes, V. De Mazia, *The Art of Renoir*, New York 1935; M. Floriscone, *Renoir*, Parigi 1937; C. Roger-Marx, *Renoir*, Parigi 1937; L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 2 voll., Parigi 1939; G. Bazin, *Renoir*, Ginevra 1943; M. Drucker, *Renoir*, Parigi 1944; J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Milano 1947; G. Jedellicke, *Renoir*, Berna 1947; M. Zahar, *Renoir*, Parigi 1948; A. e L. Chamson, *Renoir*, Losanna 1949; *Renoir*, catalogo mostra, a cura di Wildenstein, New York 1950; W. Pach, *Renoir*, New York 1950; W. Gaunt, *Renoir*, Londra 1952; J. L. Vandoyer, *Renoir*, Parigi 1953; *Renoir*, catalogo mostra, Londra 1953; D. Rouart, *Renoir*, Ginevra 1954; S. F. Schneider, *Renoir*, Berlino s.d. [1957]; R. Coignat, *Renoir nus*, Parigi 1958; W. Pach, *Renoir*, s. l. 1960; C. Hayez, F. Guerard, *Renoir*, Parigi 1960; J. Renoir, *Pierre Auguste Renoir, mon père*, Parigi 1961; H. Perruchot, *La vie de Renoir*, Parigi 1964; A. Rosman, *Pierre Auguste Renoir*, Verviers 1964; K. Okamoto, *Renoir*, Tokio 1965; J. Borga, *Renoir*, Bucarest 1967; *Renoir*, catalogo mostra, a cura di Wildenstein, prefazione di Durand-Ruel, New York 1967; S. Tominaga, *Renoir*, Tokio 1969; F. Daulte, *Renoir*, Losanna 1971; E. Fezzi, *L'opera completa di Renoir nel periodo impressionista*, Milano 1972; *Renoir*, catalogo mostra, a cura di Wildenstein, New York 1950; A. Callen, *Renoir*, Londra 1976; F. Tobien, *Auguste Renoir*, Trento 1981; B. E. White Erlich, *Renoir His Life, Art and Letters*, New York 1984; *Renoir*, catalogo mostra, Londra, Parigi, Boston 1985-1986; R. De Grada, *Renoir*, Milano 1989; S. Monneret, *Renoir*, Parigi 1989.

Madame Monet
sul sofà
(1872);
Lisbona,
Gulbenkian Museum.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti

Art e Dossier
Inserto redazionale
allegato al n. 81
luglio-agosto 1993

Direttore responsabile
Valerio Elctti

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

© 1986-1993 by
GIUNTI
GRUPPO EDITORIALE
SpA Firenze

Printed in Italy
Stampa presso
A. Mondadori Editore SpA
Via Bianca di Savoia 12
Milano
Stabilimento di Pomezia
Via Costarica 11-13
Pomezia (Roma)
tel. 06/9122901

Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

ISBN 88-09-177-4