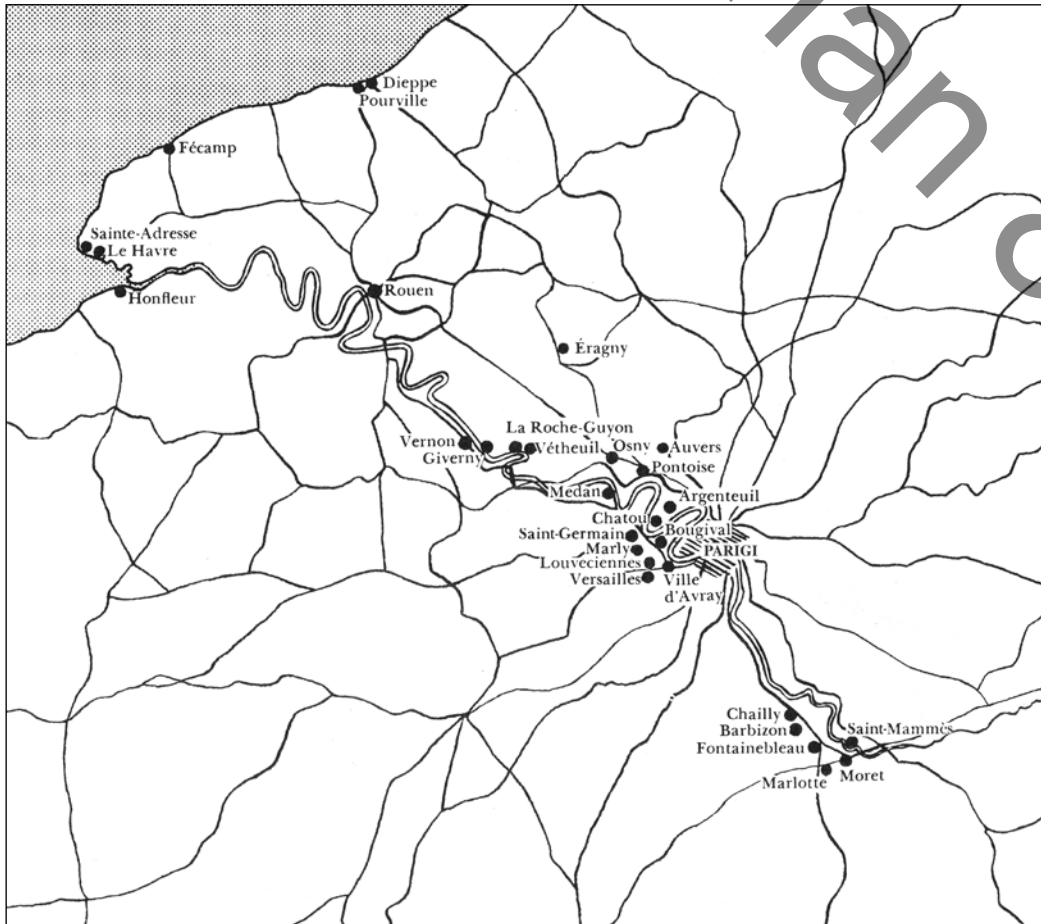


## Prefazione



Quando nel 1946 viene pubblicata, su iniziativa del Museum of Modern Art di New York, *The History of Impressionism* di John Rewald, è da subito chiaro che finalmente ci si trova di fronte all'autentica pietra di fondazione della conoscenza del movimento, sino a quel momento osannato da molti ma da molti osteggiato o apertamente ignorato, e soprattutto mai adeguatamente conosciuto.

Chi lo celebrava lo faceva ancora a livello di vulgata popolare, per lo più in termini di aneddotica sulla Parigi *fin de siècle*, quasi che la mitizzazione letteraria e di costume di Montparnasse, quartiere molto di moda negli anni venti e trenta, fosse la prosecuzione naturale dei fasti *montmartrois* del Café de la Nouvelle Athènes e dei suoi frequentatori, Manet e compagni. Sul piano più strettamente critico, si trattava di un'adesione ancora commilitante – Monet era morto nel 1926, Degas e Renoir pochi anni prima – secondo una visione legata alla rifondazione antiaccademica della pittura francese, in una prospettiva di identità nazionale la quale faceva della «potenza di visione di questi artisti che vengono indicati con il termine *impressionisti*», come scriveva Théodore Duret, il primo fan del gruppo, in *Critique d'avant-garde* (1885), il momento della grande rottura con l'apparato tradizionale, che in Francia era anche istituzionale, dell'arte.

Di quel clima e di quella impostazione sono testimonianze precoci *Les Peintres impressionnistes* dello stesso Duret (Librairie Parisienne, Paris 1878, poi più volte ripubblicato) e *l'Histoire de l'Impressionnisme*, terza serie de *La Vie artistique* (Dentu, Paris 1894) di Gustave Geffroy, amico fraterno di Monet cui dedica nel 1920 un'importante monografia (Crès, Paris), cui fa seguito nel 1904 il libro di Camille Mauclair *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres* (Librairie de l'art ancien et moderne, Paris), che alterna intuizioni acute e interpretazioni controverse. Al loro fianco si collocano, nel tempo successivo, imprese di respiro più generale in cui viene fissato il canone delle partizioni e delle cadenze dell'arte francese tra Ottocento e Novecento,

dall'*Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours* di André Fontainas e Louis Vauxcelles (Librairie de France, Paris 1922: a Vauxcelles, feroce conservatore, si devono le definizioni, in origine dispregiative, di "Fauves" e "Cubismo") a *Les Arts plastiques* di Jacques-Émile Blanche, scrittore d'arte e pittore apprezzato, 1931, nella collana "La Troisième République, de 1870 à nos jours" (Les Éditions de France, Paris), passando per il notevole inquadramento generale dei due volumi manualistici di Henri Focillon, santone della storia dell'arte novecentesca, *La Peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1927, e *La Peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1928 (Librairie Renouard-H. Laurens, Paris): del secondo, che tratta le vicende dal Realismo in poi, l'Impressionismo occupa la parte maggiore, ed è introdotto da una sintetica definizione: «L'Impressionismo non è un movimento di scuola, confermato da teorie. È piuttosto l'impressione forte e viva di un momento della sensibilità francese, un ringiovanimento della pittura, sostenuto non tanto da procedimenti e da idee quanto dall'istinto».

Sul piano internazionale le ricostruzioni sono relativamente precoci, ma tutte sostanzialmente militanti e parimenti proiettate sullo scenario delle singole scuole nazionali. È così per Julius Meier-Graefe, tedesco che nonostante la sua francofilia e il lungo soggiorno parigino scrive le sue opere fondamentali rivolgendosi prevalentemente alla chiusa e conservatrice cultura borghese tedesca: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (Hofmann, Stuttgart 1904), subito tradotto come *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, 3 volumi (Heinemann-Putnam, London-New York 1908) e largamente rivisto nel 1914-1922, e *Impressionisten: Guys, Manet, van Gogh, Pissarro, Cézanne* (Piper, München 1907). Ed è così per i pionieri dell'arte nuova in Italia, il volenteroso e cauto Vittorio Pica che dà nel 1908 *Gli impressionisti francesi* (Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo), e l'allora acceso avanguardista Ardengo Soffici, il quale pubblica *Il caso di Medardo Rosso* preceduto da *L'impressionismo e la pittura italiana* (Succ. B. Seeber, Firenze 1909) facendosi inoltre fautore della piccola preziosa "Prima mostra dell'Impressionismo" al Lyceum di Firenze, 1910. Anche Roberto Longhi d'altronde, nella prefazione alla traduzione italiana del 1949 del libro di Rewald, della quale è stato sostenitore convinto, traccia una cronistoria parallela degli avvenimenti italiani e dei loro rapporti con l'Impressionismo, dandone per scontati la grandezza e l'autentico respiro internazionale e insistendo con foga più sui ritardi e i limiti della nostra cultura nazionale.

Quanto ai detrattori e agli indifferenti, essi sono legioni. Anche dopo la scomparsa di Gérôme (1904) e di Bouguereau (1905), fieri oppositori della generazione impressionista, in Francia la questione della donazione della straordinaria collezione Caillebotte ai musei francesi si trascina di fatto tra mille trappole burocratiche sino al 1928, e molteplici difficoltà

vengono frapposte anche a quelle di Étienne Moreau-Nélaton (1906 e 1919) e di Isaac de Camondo (1911). Solo nel 1930 all'Orangerie, scelta da Monet per collocarvi il ciclo delle *Ninfee*, che dona allo Stato nel 1922, si tengono le prime timide mostre retrospettive di pittori del gruppo, cominciando con Pissarro e Monet.

Se questa è la retroguardia, l'avanguardia nuova agisce da par suo, da subito idolatrando il Cubismo e poi, quasi senza soluzione di continuità, volgendo al clima del *rappel à l'ordre* del primo dopoguerra, dunque a climi pittorici che decidono di fare largamente a meno della cultura impressionista, considerata estranea alla propria edificazione d'identità artistica e, sotto sotto, passeggera e *désengagée*.

Celebrare il Cubismo comporta anche riconoscere a Cézanne il ruolo di capostipite dell'avanguardia ulteriore così come viene letto nella grande retrospettiva *post mortem* del 1907 al Salon d'Automne, e cominciare a porsi la questione della sua collocazione atipica, ma tutt'altro che eccentrica, in seno all'esperienza impressionista: sino quasi a renderla, troppo semplificando, una posizione contraria. Né bastano certo a dare la misura critica del genio di Aix i "Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites" che Émile Bernard affida proprio nel 1907 al *Mercure de France* (LXIX, n. 247, 1° ottobre, e LXX, n. 248, 16 ottobre) e che sono alla base dei suoi numerosi testi successivi, e neppure il *Paul Cézanne* di Ambroise Vollard, pubblicato nel 1914: testimonianze, più che letture critiche, frutto di quello che Monet, scrivendo a Julie Pissarro, vedova dell'artista, definisce «l'esaltazione generale per i Cézanne» che porterà nel 1925 il grande collezionista americano Albert Barnes a pagare più di un milione di franchi per *I giocatori di carte*.

Affrontare il nodo Cézanne, comprenderlo, rende necessario porlo in una effettiva, documentata prospettiva storica, in un quadro generale d'intendimento fondato su basi solide.

Qui entra in scena Rewald. Nato a Berlino nel 1912, nel 1931 egli ottiene il suo *Abitur*, l'equivalente della maturità, e ha in patria insegnanti illustri come, ad Amburgo, Erwin Panofsky e Fritz Saxl. Nel 1932 passa alla Sorbona per un periodo di studio che immagina temporaneo, ma l'ascesa al potere di Hitler convince il giovane ebreo a non fare ritorno in patria. A Parigi propone al suo maestro Henri Focillon una tesi su Cézanne e Zola, e il grande studioso dapprima gli risponde, ha raccontato Rewald stesso, «Impossible! La Sorbonne s'arrête à Delacroix!», per poi accettare la sfida. La discuterà nel 1936 e la pubblicherà, riveduta, nel 1939 come *Cézanne. Sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola* (Albin Michel, Paris).

Anche la Francia si rivela però un luogo insicuro, dal momento che con l'entrata in guerra egli, tedesco, è internato come cittadino di una nazione nemica: per paradosso, è un ebreo imprigionato insieme ai figli del popolo che lo ha rifiutato. È Alfred Barr Jr, direttore del MOMA, cioè

il cultore più accanito delle avanguardie europee negli Stati Uniti, a fargli da sponsor per il trasferimento a New York.

In quel tempo la città è il vero tempio ove si celebra il culto dell'Impressionismo. Dal 1886, anno in cui il mercante Paul Durand-Ruel è sbarcato a New York con quarantatré casse di opere che è riuscito a vendere in poche settimane, tanto da tenere l'anno dopo una mostra impressionista all'American Art Association e aprire una galleria sulla Fifth Avenue, l'Impressionismo e il Postimpressionismo sono i movimenti di cui la cultura statunitense più avveduta si appropria a pieno titolo, facendo della loro celebrazione la missione primaria del MOMA: il museo si inaugura infatti alla fine del 1929 con la mostra "Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh", curata dallo stesso Barr.

Rewald ha portato con sé una messe di documenti di prima mano – e molti sono gli inediti – su Cézanne raccolti al tempo della tesi (e ha già pubblicato da Grasset nel 1937 *Paul Cézanne. Correspondance*), e Barr immagina che se ne possa trarre uno studio definitivo. Che Rewald stia approfondendo sistematicamente la conoscenza di quelle stagioni è detto dalle sue pubblicazioni di quegli anni: escono dal 1938 i suoi libri su Gauguin, Seurat, Renoir.

Il progetto si allarga a una ricostruzione analitica di tutta la vicenda impressionista, che ancora a quel tempo manca: per finanziare la ricerca Barr ottiene un contributo economico per il MOMA da parte della sede newyorkese di Durand-Ruel, e Rewald, il quale ha iniziato a collaborare con il museo (nel 1944 vi cura con Monroe Wheeler la mostra "Modern Drawings"), grazie al finanziamento può portare a compimento *The History of Impressionism*.

L'approccio di Rewald è rigorosissimo e insieme eccentrico rispetto agli usi della critica d'arte, e questo è il segreto che ha portato il libro a diventare un long seller per eccellenza, ancora adesso la miglior lettura e insieme il più accurato repertorio di consultazione in circolazione.

Cominciamo dal secondo aspetto. Rewald non appartiene, anagraficamente, alla generazione dei testimoni di quelle vicende. Contemporaneamente, è consapevole che la sua è l'ultima occasione per fissare testimonianze decisive e riprodurre documenti di prima mano prima che il corso degli eventi li disperda o li cancelli. È stata anche la preoccupazione che ha spinto Lionello Venturi, studioso maturo e autorevole che nel 1931 ha scelto l'esilio dall'Italia per non sottostare all'obbligo del giuramento di fedeltà imposto dal fascismo ai docenti universitari, a raccogliere e commentare nel 1939 *Les Archives de l'Impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents* (Durand-Ruel, Paris-New York), nel quadro di una ricerca che ha preso le mosse a sua volta da Cézanne, come testimonia soprattutto *Cézanne, son art, son œuvre* (Paul Rosenberg, Paris 1936).

Ma quella del collega italiano è un'operazione di filologia, di inquadramento "alto" dell'Impressionismo, che presuppone anche una certa dose di distacco dalla propria materia. L'intento di Rewald è del tutto diverso. Egli intende ricostruire minuziosamente quelle vicende, com'è dovere primo dello studioso, ma per impregnarsi a fondo dei loro climi, dei loro aromi, del gioco umano anche collidente delle diverse personalità, proprio per poterli intimamente rivivere: quindi non instaurando una distanza critica, ma edificando una narrazione *day-by-day* d'inflessibile precisione e insieme vivida, organica anche allo scenario storico, l'età aurea parigina, in cui essa si dipana. È, entro un certo grado, un'operazione di auscultazione e di immedesimazione. La messe opulenta di dati documentari non opprime mai la narrazione, una golosa e felice descrizione degli eventi come se l'autore ne fosse un testimone consapevole, una sorta di io narrante che, tutto sapendo, può farne puro esercizio di racconto.

Rewald si pone in una posizione così autorevole da non dover mettere in mostra la propria erudizione: verrebbe da dire, ovidianamente, "ars adeo latet arte sua", tanta è l'arte che l'arte non si vede. Frequentatore impareggiabile di quel mondo, lo restituisce in racconto, con quel tanto di sapienza letteraria che fa sì che personaggi e situazioni vivano una sorta di separata vita autonoma: ma non ha bisogno di immettervi alcuna forzatura di fiction, mantenendosi entro un ambito la cui pertinenza storiografica nessuno potrebbe mai mettere in dubbio.

Questa impostazione, tra l'altro, è perfettamente congruente anche con un altro obiettivo del libro. L'Impressionismo nasce in Francia, in quella Francia, ma la sua dimensione storica e artistica ne trascende largamente i confini. Una storia scritta da un francese per francesi assumerebbe un retrogusto di autoreferenzialità – dal quale, a ben vedere, non è esente neppure il colossale Focillon – che la renderebbe estraneo al lettore d'ogni altra cultura: e qui, programmaticamente, Rewald si rivolge a un lettore in primo luogo nordamericano, e in genere non francese, non affetto da alcun morbo parigicentrico (magari affascinato dal mito di Parigi, questo sì, ma ormai senza complessi d'inferiorità) e soprattutto vaccinato contro quel nazionalismo che – siamo nel 1946 e ormai la storia l'ha drammaticamente provato – ha fatto gran danni per ogni dove.

Scriva di vicende che si sono svolte quasi un secolo prima, ma non prende le scorciatoie della semplificazione divulgativa, com'è stato poco prima per *Modern French Painters* (Reynal & Hitchcock, New York 1940) di Reginald Howard Wilenski, che James Johnson Sweeney ha stroncato come esemplare di «opera che ostenta *nonchalance* intellettuale per nascondere il disprezzo della precisione e del rigore analitico».

Rewald è consapevole che la sua opera è lo scavo di fondazione dell'Impressionismo in una delucidata dimensione moderna, così

minuziosa e fedele – negli anni lavorerà ad arricchire il testo sino alla quarta edizione (1973), quella qui pubblicata – da rimanere un riferimento ineludibile per i tempi a venire.

Sarà così anche dieci anni dopo per la non meno monumentale opera complementare, *Post-Impressionism – From van Gogh to Gauguin* (ancora Museum of Modern Art, New York), che rivedrà sino al 1978 e alla terza edizione.

Ogni sua altra iniziativa, l'insegnamento a Princeton e a Chicago, la consulenza a collezionisti eminenti come John Hay Whitney e Paul Mellon, le grandi mostre di Pierre Bonnard (1948), dei Fauves (1952) e soprattutto sull'ultima stagione di Cézanne (1977), al MOMA, i cataloghi ragionati degli acquerelli di Cézanne (1983), della scultura di Degas (1990) e quello, uscito postumo, della pittura di Cézanne (1996) non sono che ramificazioni, pur cospicue, del grande tronco della sua *Storia dell'Impressionismo*.

Quando muore nel 1994, William Rubin, un altro dei grandi direttori del MOMA, lo ricorda così: «Nonostante fosse nato solo quindici anni prima di me, sono cresciuto in una generazione che considerava le sue opere sull'Impressionismo e sul Postimpressionismo come le ricerche più autorevoli. Lo sono ancora».

Flaminio Gualdoni

## Introduzione

Nella primavera del 1874 un gruppo di giovani pittori sfida il Salon ufficiale di Parigi e organizza una mostra in proprio. Se già questo rappresenta un gesto di rottura con le consuetudini, ancor più rivoluzionarie appaiono subito le opere esposte e tutt'altro che favorevoli le reazioni di pubblico e critica: gli artisti sono accusati di inventare una pittura deviante dalla tradizione con l'unico scopo di attirare l'attenzione o di farsi gioco della gente perbene. Ci vorranno anni di lotta durissima prima che i membri del piccolo gruppo riescano a convincere il pubblico della propria buona fede, per non dire del proprio talento.

Tra di loro ci sono Monet, Renoir, Pissarro, Degas, Cézanne, Berthe Morisot, artisti diversi non solo per doti e personalità ma anche, in certa misura, per assunti e propositi; tuttavia, nati pressappoco nella stessa decade, attraversano tutti esperienze analoghe e tutti si scontrano con la medesima opposizione. Accomunati, più o meno, dal caso, essi accettano il destino comune e finiscono per adottare la definizione di "impressionisti", coniata per diletto da un giornalista in vena di ironia.

All'epoca della prima mostra collettiva, gli impressionisti non sono più dei dilettanti: tutti oltre i trent'anni, da almeno quindici lavorano con fervido impegno, hanno studiato (o tentato di studiare) all'École des Beaux-Arts, chiesto consiglio alla generazione più anziana, discusso e assimilato le diverse tendenze dell'arte del tempo; alcuni di loro hanno persino ottenuto qualche successo a diversi Salon, prima della guerra franco-prussiana. Ma tutti rifiutano di seguire ciecamente i metodi dei riconosciuti maestri o pseudomaestri del giorno, e desumono invece, dalla lezione del passato e del presente, idee nuove che consentono loro di elaborare un fare artistico tutto personale. Indipendenza, questa, che li mette ripetutamente in contrasto con la giuria reazionaria del Salon e lascia loro una sola alternativa per entrare in contatto con il vasto pubblico: esporre al di fuori delle mostre ufficiali.

La loro pittura, che gli sconcertati contemporanei giudicano una presa in giro, è in realtà l'erede legittima di tutto il lavoro pratico e teo-