

finnegans

percorsi culturali

quadrimestrale € 5,00

Romano Pascutto

contributi di:

Mario Bernardi

Simonetta Calasso

Antonio Daniele

Lorenzo Mucci

Andrea Pagliarin

Ivo Prandin

Angelo Tabaro

Lia Zulianello

arte

Giorgione

Corot

Zoran Music

musica

L'uomo vitruviano

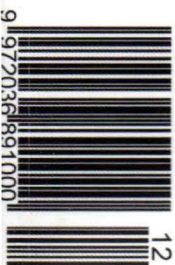
150 anni del "Manzato" di Treviso

Alvise Vidolin

itinerari veneti

"Greenways: Boschi e Fiumi della Repubblica di Venezia"

"Piave-Negrizia: Paesaggi fluviali" (DVD a richiesta)



n°17 12/2009 Romano Pascutto

Giovanni Boldini, un italiano alla scoperta di Parigi

"L'arte non imita, interpreta"

C. Dossi, *Note azzurre*

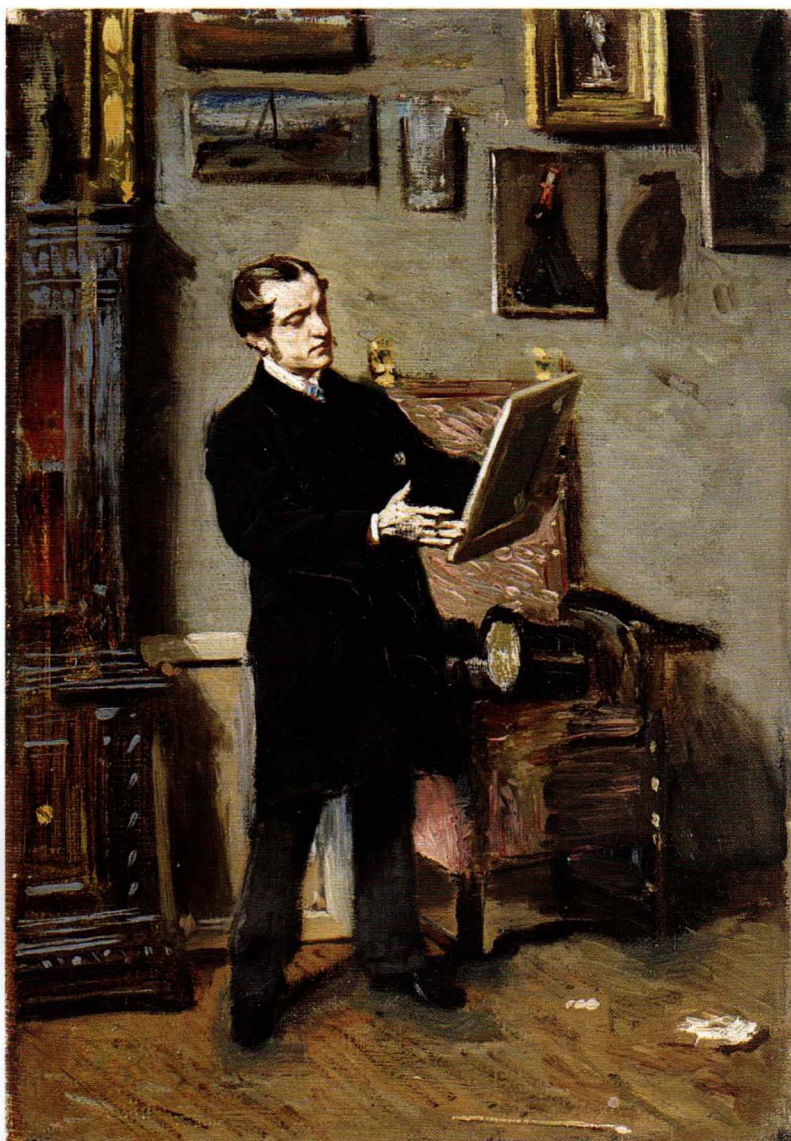
di Luisa Turchi

È il 1871 e Boldini si trasferisce a Parigi, la città da lui tanto vagheggiata, la capitale in grado di offrirgli quello a cui aspira forse più di ogni cosa: diventare un rinomato pittore della *Belle Époque*.

«Questa città è la sola, la vera per gli artisti» scriverà a Banti, «qui si lavora molto, ci si diverte e si arriva ad avere tutto ciò che si desidera [...]»¹. Per questo motivo stringe legami con i mercanti più richiesti, tra i quali Goupil, Avery, Everard, Lepke, Arnold & Tripp, Knoedler e Lucas, lavorando in gran parte su commissione per incontrare i gusti dei collezionisti europei e americani. Non vuole imitare pedissequamente pittori in voga come Meissonier e Fortuny, a cui peraltro guarda con ammirazione, bensì farsi interprete del loro modo di rappresentare soggetti e tematiche secondo una visione indipendente, ricercata, propria e assoluta. Vuole essenzialmente farsi notare, ed ha fiducia di riuscire a guadagnarsi il suo posto al sole. A Parigi arriva portandosi dietro il bagaglio culturale e stilistico degli anni fiorentini trascorsi con i macchiaioli – Signorini, Banti, Gordiniani, Abbati, Fattori, per citarne alcuni – fautori di un'arte anticonvenzionale e più fedele al vero, da lui condivisa anche se poi ne ha avvertito il limite provinciale che l'ha spinto ad allontanarsi. Ai macchiaioli erano giunte notizie sull'arte francese tramite Diego Martelli e Giuseppe De Nittis.

Boldini affitterà un appartamento nei pressi di Place Pigalle, a Montmartre. Entrerà naturalmente in contatto con gli impressionisti, anche se esplicitamente non aderirà mai al movimento. Degas e Desboutin, in particolare, diventeranno per lui due figure importanti di

Autoritratto mentre osserva un dipinto, 1865 circa, olio su tela, cm 32 x 22,5, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.



¹ Lettera di Boldini a Cristiano Banti, 5 febbraio 1872, in P. Dini, F. Dini, Boldini, Catalogo ragionato, Torino 2002, vol. II, p. 40.

riferimento. Verrà accolto nei migliori salotti della città.

Sarah Lees e Barbara Guidi, nel catalogo *Giovanni Boldini nella Parigi degli Impressionisti* indagano la personalità e l'opera boldiniana nella Parigi degli anni 1871-1886, in concomitanza con le mostre impressioniste, con uno sguardo a volo d'uccello anche agli anni trascorsi a Firenze (dal 1864).

L'intento – oltremodo riuscito – è quello di dimostrare la poliedricità dell'artista, che al di là della sua fama di grande ritrattista degli anni Novanta, si cimenta anche in opere qualitativamente di alto livello, concernenti scene di genere, vedute moderne della città con i suoi teatri e caffè concerto, piazze e *boulevards*, nonché interni di *ateliers*.

È già stato fatto osservare² come Signorini, sul *Gazzettino delle Arti del Disegno*³ elogiassero il sistema di dipingere personaggi in interni reali, con i loro arredi, proprio di alcuni quadri del periodo fiorentino di Boldini (come si vede in *Autoritratto mentre osserva un dipinto*, 1865 circa, Firenze, Palazzo Pitti), a differenza dalla ritrattistica tradizionale che li imponeva su sfondi per lo più astratti. A mio avviso lo studio dell'artista costituisce già il punto di partenza per una riflessione implicita su se stesso, come a voler sottolineare il ruolo che il pittore desidera assumere di fronte agli amici e colleghi e quindi in società: è l'identità autoreferenziale a fare da protagonista, senza mezze misure. Non a caso Boldini si è ritratto in piedi, ben vestito, la fronte leggermente aggrottata, il quadro in esame in mano, e se non conosceremo mai il suo pensiero legato all'occasione, non si può non leggere tra le sue pennellate libere una certa sicurezza di sé e del proprio giudizio di artista. Di tutt'altro genere sono il *Ritratto di Diego Martelli* (1865 circa, Firenze, Palazzo Pitti), dove il critico e sostenitore dei Macchiaioli è rappresentato in maniera molto più familiare, accovacciato a terra, lo sguardo perso in qualche elucubrazione forse suggerita dalla vista di qualcosa non necessariamente lontana, oppure *Giovanni Fattori nel suo studio* (1866-1867, Collezione Intesa San Paolo), un ritratto a carattere più introspettivo, intimista, basti riflettere che a malapena scorgiamo il volto dal profilo sfuggente del pittore, tutto concentrato nel suo lavoro.

Arrivato nella capitale francese, Boldini schiarisce la sua tavolozza liberandosi in parte dalle terre e dai bruni più tipici del periodo toscano, per far posto a colori più vivaci, che

2 E. Spalletti, *Un pittore europeo*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, Venezia 2009, p. 8.

3 T. Signorini, *L'Esposizione di Belle Arti della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze*, in «*Gazzettino delle Arti del Disegno*», 2 e 9 febbraio 1867.



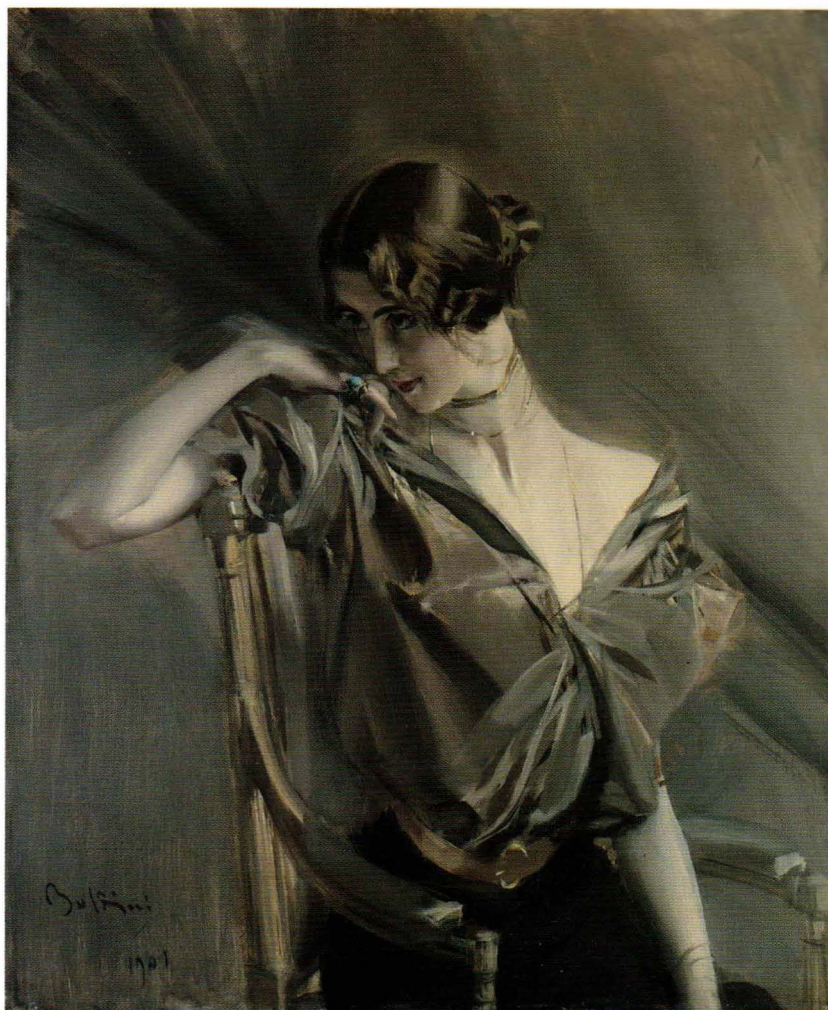
Attraversando la strada, 1873-75, olio su tavola, cm 45,9 x 37,5, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute. Foto Michael Agee.

Le lavandaie, 1874, olio su tavola, cm 32,3 x 51,6, Collezione privata, courtesy David Nisinson Fine Art Bridgeport. Foto: Paul Mutino.





Madame Charles Max, 1896, olio su tela, cm 205 x 100, Parigi, Musée d'Orsay. Dono di Madame Charles Max. Foto: Hervé Lewandowski.



Cléo de Mérode, 1901, olio su tela, cm 97,8 x 81,3, Collezione privata.

ben si prestano ai dipinti dal sapore esotico che esegue, come *Coppia in abito spagnolo con due pappagalli* (c. 1872-73, Genova, Banca Carige). Inaugura inoltre un proprio filone di quadri focalizzati su figure femminili ritratte in passeggiata, oppure in interni, come salotti dove dedicarsi alla conversazione o all'ascolto di musica, nonché a piacevoli letture o al cucito. Sono opere concepite per la borghesia ricca, che in esse si ritrova. I protagonisti indossano vesti settecentesche, come le due dame dalla parrucca bianca di cipria e dalla ricamata *andrienne*, davanti al pianoforte di *Vecchia canzone* (1871, coll. privata), oppure vestono abiti contemporanei, come *Berthe esce per la passeggiata* (1874, coll. privata), l'amante e modella ritratta nel suo lungo abito da passeggio dalla linea affusolata, la vita segnata, il collo alto, il cappellino con piume e nastri e l'immane ombrellino in mano. In *Giorni tranquilli* (1875, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute) un bambino con uno spadino in mano è seduto sopra un tappeto dai colori accesi, ai piedi di una giovane donna, intenta a lavorare all'uncinetto su un divano celeste.

Come già per gli impressionisti, la modernità della vita di città esercita un richiamo

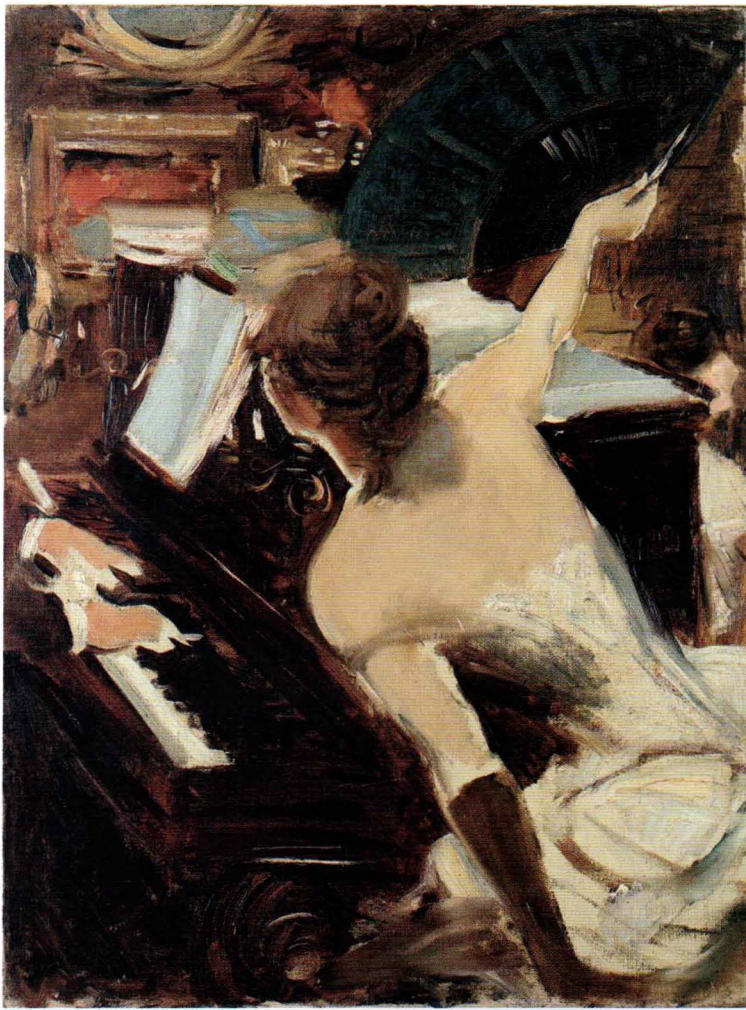
considerabile anche per Boldini, che inizialmente ricerca, tuttavia, una impostazione più tradizionale nella rappresentazione di palazzi, piazze e *boulevards*, attento alla costruzione dell'immagine che spesso viene ad assumere una connotazione narrativa. Così è in *Attraversando la strada* (1873-75, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute) dove in un angolo di Place Pigalle, in una giornata uggiosa, si consuma una *tranche de vie* dal sapore civettuolo, nient'altro che uno sguardo rubato, da parte di un uomo che si sporge dal finestrino di una carrozza, in direzione di una giovane donna – forse una *cocotte* – che cammina, sollevando la propria gonna a balze, un mazzo di fiori in mano, unico punto di colore di un dipinto giocato sui toni freddi. Cavalli e carrozze sono per il pittore un argomento preferenziale di indagine: li trova interessanti non solo da un punto di vista anatomico, ma anche per le potenzialità intrinseche del movimento cui sono soggetti.

Ecco allora storie non raccontate ma solo suggerite, come ne *Il dispaccio* (1879 circa, New York, The Metropolitan Museum of Arts) ove una *Garde républicain* estrae dalla borsa una lettera di cui non sapremo mai il contenuto, per consegnarla ad un portinaio,

mentre una donna si accomia dal proprio compagno e un cane esce di scena tagliato a metà da un'originale inquadratura.

E storie già accadute, come quelle che riguardano *Le point des Saints Pères* (1881-86 circa, Ferrara, Museo Boldini), grande tela di cui restano studi preparatori, tra i quali *Il bimbo con il cerchio* (1881-86, Novara, coll. privata), da mani materne tratto in salvo da cavalli imbrozzariti, sfuggiti al controllo. Infine, storie rivelate, urlate da *Lo strillone parigino* (1880 circa, Museo di Capodimonte), che avanza con i quotidiani sottobraccio.

La vita notturna parigina, con i suoi caffè concerto, teatri, ballerine, musicisti, attrae Boldini, trascinato dall'influenza di Degas, dal quale riprende anche l'interesse per le cantanti mondane, accompagnate dal pianoforte, come in *Recital* (1884 circa, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute). Se Parigi è materia dei suoi quadri, è anche vero che l'artista, influenzato dalla moda dell'*en plein air*, si reca a dipingere dal vero lungo la Senna, sulle coste della Normandia, seguendo l'esempio di Courbet, Monet, Sisley. Il paesaggio, a prescindere dai formati eseguiti, è da lui considerato sia come sfondo per quadri di genere, sia come autentico 'oggetto' da



La cantante mondana, 1884 circa, olio su tela, cm 61 x 46.
Collezione Fondazione Carife, in deposito presso le Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

sviluppare autonomamente. La narrazione di vicende interne si perde così in un quadro come *La grande strada a Combes-la-Ville* (1873, Philadelphia Museum of Art), dove protagonisti sono un cielo azzurro solcato da nuvole di inizio estate, gli alberi e un sentiero aperto di campagna, mentre in un dipinto come *Le Lavandaie* (1874, coll. privata) cielo, fiume, terra sassosa e vegetazione sono il corollario di una scena tipica di donne al lavoro, chine sui panni da lavare. Notevole è la sua sensibilità per la luce e la precisione di certi suoi dettagli naturalistici.

Dalla fine degli anni Settanta in poi, Boldini si concentra ancora sui ritratti, presentati anche ai *Salon* e confluiti in collezioni private. Tra i soggetti preferiti, la contessa Gabrielle de Rasty, compiaciuta di sé e del suo inconfondibile profilo, il naso diritto e le labbra ammiccanti, nonché l'attrice Alice Regnault, ritratta in *déshabillé* o come amazzone. E ancora, nel novero dei nomi, troviamo l'arguta Cecilia de Madrazo Fortuny e la nostalgica marchesa Adriana Franzoni. Volti che 'bucano' le tele, per l'intensità o la profondità dello sguardo, la sensualità o la vaga inquietudine: caratteri fissati in una pittura sciolta, vibrante, dai particolari volutamente più decisi o più

rapidi, talora lasciati indefiniti. Impossibile non lasciarsi suggestionare dalla bianca leggerezza – cifra stilistica boldiniana – di *Madame Charles Max* (1896, Parigi, Musée d'Orsay) esile figura in piedi, dalla pelle quasi eburnea, l'abito appena raccolto in un morbido drappeggio, oppure non restare catturati dalla malizia grigio azzurra di *Cléo de Mérode* (1901, collezione privata), il turchese al dito, il dorso della mano quasi a sfiorare il mento, altra tipica posa boldiniana.

L'*animus* degli effigiati compare anche nei ritratti maschili, dove l'introspezione psicologica traspare nell'espressione viva dei volti, come nel ritratto del giornalista e uomo politico *Henry Rochefort* (1881-82 circa, Parigi, Musée d'Orsay), del musicista *Giuseppe Verdi col cilindro* (1886, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), fino al pittore *James McNeill Whistler* (1897, New York, Brooklyn Museum). Audaci i ritratti di due giovinetti, il *Ritratto del piccolo Subercaseaux* (1891, Ferrara, Museo Boldini) e il *Ritratto della giovane Errazuriz* (1892, Manoogian Collection), adagiati sui sofà, tra noncuranza e studiata compostezza.

Robert Montesquiou, nel definire il talento del pittore, lo fece rientrare in due parole, pa-

riginità e modernità. «Si - affermò - *pariginità, modernità*, queste sono le due parole che il maestro ferrarese ha scritto su ogni foglia del suo albero della conoscenza e della grazia. Un albero che induce in tentazione tutte le Eve che non hanno ancora un proprio ritratto, tutte le Sfingi dello studio, il cui enigma, attraverso cento dipinti eccellenti, crea delle variazioni sulle due brillanti parole: *modernità, pariginità*»⁴.

Boldini riprende ad ambientare i ritratti anche nella sua casa-*atelier*, come già nel periodo fiorentino, e interpreta il tema del 'quadro nel quadro'. Ne è un esempio *Donna in nero che guarda il Pastello della signora Emiliana Concha de Ossa* (1888 circa, Ferrara, Museo Boldini), dove una scura *silhouette* femminile contempla, il braccio sul fianco, un dipinto di Boldini stesso, il celebre *Pastello bianco*. Quadri, mobili e oggetti troveranno poi spazi a se stanti, divenendo a loro volta il soggetto di nuovi dipinti, come se il pittore volesse fissare i suoi ricordi in una sorta di diario visivo. Il diario di un pittore instancabile, tradizionalista e irrequieto sperimentatore.

⁴ R. de Montesquiou, *Les Peintres de la Femme*, in «Les Modes», 1, gennaio 1901, p. 8.