

Attorno a una lettera di Claude Monet a Giuseppe De Nittis Un confronto artistico possibile?

Fausto Minervini
(Ricercatore indipendente)

Abstract The proximity between Giuseppe De Nittis and some French Impressionism's interpreters has always been one of the most debated and controversial aspects of the Apulian painter's experience. Specifically, the connection between him and Claude Monet, even if certified, is still not enough discussed and investigated. A letter sent by the French master to his Italian colleague, kept in Getty Research Institute in Los Angeles, offers new points of view and reflection on affinities, more or less tangible, of their languages and their methods of nature study and translation.

Keywords Giuseppe De Nittis. Claude Monet. 19th Century Italian paintings. 19th Century French paintings. Impressionism. Market. Salon. Getty Research Institute. Experimental series.

Il legame tra Francia e Italia, e tra Parigi e Napoli nello specifico, fu proficuo e costante nel tempo, in particolare nel secondo Ottocento, con la differenza che, se nel XVIII secolo, e fino ai primi decenni del successivo, l'Italia meridionale aveva rappresentato una delle tappe finali per gli artisti stranieri nell'ambito del *Grand Tour*, nel corso del XIX, e ancor di più dagli anni Cinquanta, questo fenomeno si verificò in senso inverso, trasformando Parigi nella nuova Mecca artistica per gli italiani desiderosi di relazionarsi al più dinamico e cosmopolita ambiente culturale europeo dell'epoca. Parigi costituì un'attrazione irresistibile per innumerevoli artisti del calibro di Serafino De Tivoli, Alberto Pasini, Giovanni Boldini, Federico Zandomenighi, Medardo Rosso, e naturalmente per tanti napoletani.¹

La storiografia degli ultimi cinquant'anni ha più volte ricordato come tra Napoli e la capitale francese esistesse un rapporto scambievole, biunivoco. I circoli artistici partenopei accolsero, infatti, numerosi artisti parigini di differenti generazioni ed esponenti delle più moderne scuole pittoriche per tutta la seconda metà del secolo, da Edgar Degas a Gustave Moreau, passando per Gustave Caillebotte, Pierre-Auguste Renoir, Édouard-Louis Dubufe e suo figlio Guillaume (Bréon 1988), fino ai ripetuti soggiorni di Jean-Léon Gérôme tra il 1875 e il 1889, di passaggio

verso il Medio Oriente e in rapporto con Domenico Morelli (Levi 1906). Ben più numerosi, invece, furono i pittori provenienti dall'ambiente napoletano che si recarono a Parigi o per accogliere e riportare in patria le ultime novità artistiche, come nel caso della famosa visita di Filippo Palizzi, Domenico Morelli e Saverio Altamura all'Esposizione universale del 1855, o per restarci in pianta stabile, alla ricerca soprattutto di circuiti commerciali più ampi e remunerativi, come nel caso di Beniamino De Francesco prima e Giuseppe Palizzi poco dopo, che non lasciarono più la Francia dal loro arrivo, rispettivamente nel 1842 e nel 1844 (Picone Petrusa 2002).

Giuseppe De Nittis, pugliese d'origine ma napoletano di formazione, resta senza dubbio il più importante rappresentante della comunità partenopea a Parigi, dove si trasferì definitivamente nel 1868 attirato dalle sirene di mercanti come Frédéric Reitlinger e Adolphe Goupil,² con il quale fu poi sotto contratto dal 1872 al 1874, anno in cui scelse di abbracciare le nuove poetiche impressioniste. La storiografia ha ampiamente discusso - e altrettanto lungamente si è divisa - sulla possibilità di annoverare De Nittis tra le fila della nuova avanguardia francese. A lungo una parte della critica italiana è sembrata pronunciarsi in maniera talvolta frettolosa sulla questione, guidata non tanto da testimonianze storiche incontrovertibili, quanto dal desiderio di

¹ Sugli artisti napoletani a Parigi nel secondo Ottocento, nello specifico, vi è oggi una vasta bibliografia e un ampio elenco di passati appuntamenti espositivi; tra questi non si può non menzionare l'importante e recente catalogo della mostra Martorelli, Mazzocca 2017.

² Sul mercato artistico internazionale e i noti rapporti tra la Maison Goupil e gli artisti italiani si veda Lamberti 1982, 5-163; Penot-Lejeune 2010, 66; Lagrange 2010a; Serafini 2013.



Figura 1. Claude Monet, *Marine près de Étretat*. 1882. Olio su tela, 54,6 × 73,8 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

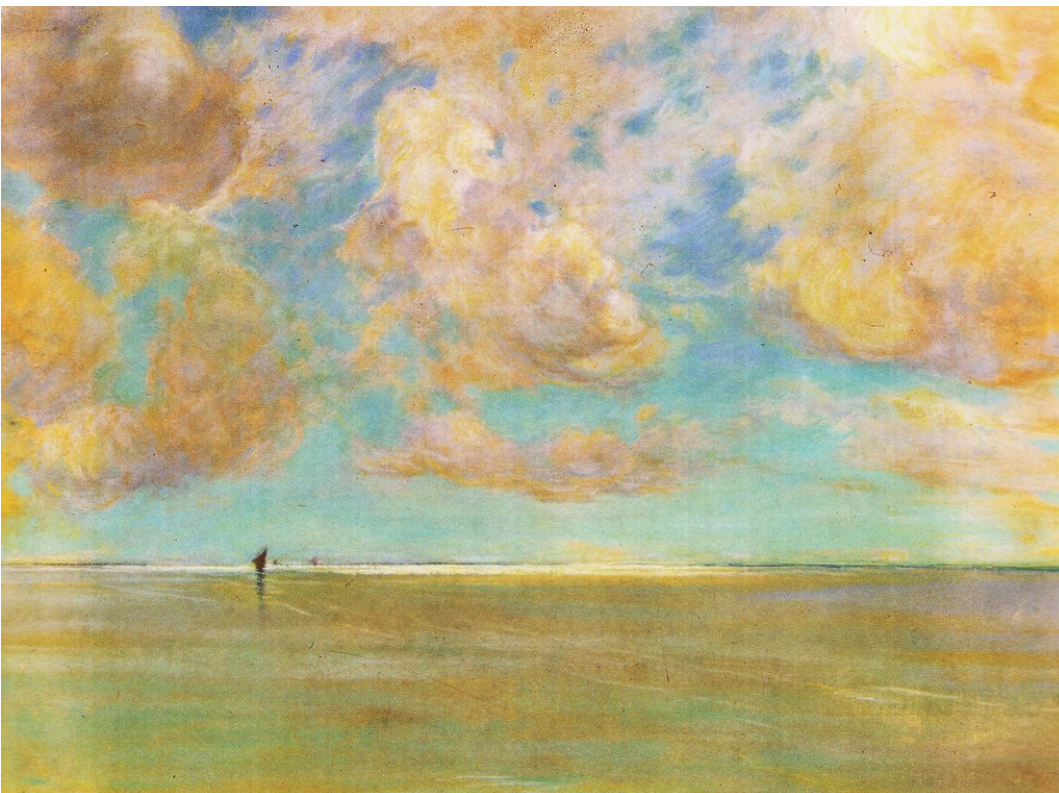


Figura 2. Giuseppe De Nittis, *Nuvole sul mare*. 1883. Pastello su cartone, 46 × 55 cm. Collezione privata

vedere riconosciuto un possibile suo contributo alle dinamiche che rivoluzionarono l'arte dalla seconda metà del XIX secolo, con tutto il lustro che ne sarebbe derivato. Le indagini condotte nell'ultimo ventennio attorno all'effettiva posizione di De Nittis nel multiforme tessuto culturale parigino coevo hanno in qualche modo segnato un'inversione di tendenza rispetto al passato, riuscendo a delineare in maniera più precisa il profilo di un pittore straniero capace di proporsi intelligentemente come un protagonista, fino alla sua morte, della vita artistica cosiddetta 'ufficiale' della capitale francese, restando, al tempo stesso, sensibile alle nuove sperimentazioni artistiche maturate in quegli stessi anni dalla frangia impressionista.³

Oltralpe, la critica francese si è espressa invece con indubbi meriti di obiettività già dall'ultimo quarto dell'Ottocento, intravedendo spesso nella produzione pittorica del periodo parigino di De Nittis quella natura eccessivamente 'da Salon' che lo mantenne in quel *juste milieu* proclamato da Silvestre,⁴ Renoir⁵ e Huysmans (Huysmans 1975), e che sembrò in parte proteggerlo dai giudizi negativi avanzati rivolti al movimento impressionista nei suoi primissimi anni.⁶ A questo proposito, nel riproporre il pensiero di Léonce Bénédite, Dominique Morel, nel 2010 (Morel 2010, 26), ha ribadito quanto De Nittis meritasse la qualifica di impressionista, pur essendo riuscito a distinguersi dai colleghi più intransigenti grazie a un'attitudine più 'moderata' che gli valse tanto l'accettazione del pubblico, quanto le ricompense ufficiali.

Con negligenza, tuttavia, la Francia ha trascurato il valore dell'artista pugliese appena dopo la sua morte, con l'evidente complicità delle istituzioni d'oltralpe, responsabili di un silenzio calato sull'arte di un parigino 'd'adozione' appena dopo il 1886, anno dell'ultima retrospettiva dedicatagli

nella capitale francese. Solo nel 2010 la sua arte è stata nuovamente esposta a Parigi, nelle sale del Petit Palais (Chazall, Morel, Angiuli 2010), museo che nell'ultimo decennio, con le mostre su Sorolla, Carriès e Pelez, ha assunto il particolare ruolo di rivelatore o rievocatore di artisti a torto dimenticati.

Che De Nittis abbia abbracciato i principi artistici impressionisti in maniera poco convinta, o quantomeno che la sua produzione abbia piuttosto risposto a esigenze commerciali del tutto estranee all'etica del movimento - le stesse manifestate, in parte, anche da Édouard Manet - è cosa nota. È altrettanto chiaro come, dal punto di vista tecnico-pittorico, una parte della sua produzione parigina abbia aderito ottimamente ai loro precetti di osservazione e traduzione del dato naturale, risentendo, inoltre, di una comune passione per l'arte e l'oggettistica giapponese, secondo una moda diffusasi in Francia a partire dal 1867 circa, anno della prima partecipazione ufficiale del Giappone a un'esposizione universale (Moscatiello 2011, 53, 138).

Una lettera di Claude Monet a De Nittis, conservata presso il Getty Research Institute di Los Angeles, riaccende il dibattito sui legami tra il pittore pugliese e il gruppo francese, ma piuttosto che prender parte a questa disputa, invita a una riflessione sulla poco indagata relazione tra lui e il capofila del movimento impressionista, sui loro momenti di vicinanza, tanto sul piano professionale, quanto personale.⁷ Pur non presentandosi particolarmente rilevante da un punto di vista artistico, infatti, la missiva certifica per la prima volta un rapporto privato diretto tra i due, specialmente se si considera come, fino ad oggi, il nome di De Nittis fosse apparso solo un paio di volte nel carteggio tra Monet e Paul Durand-Ruel.

Cher monsieur De Nittis, j'avais un service à vous demander hier mais je n'ai pas osé et je me trouve bien embarrassé ce matin car je n'ai pas un sou à la maison. Je me permets donc de vous demander si vous voudriez m'envoyer un billet de cent francs sur votre prochaine affaire. Bien entendu si cela ne vous contrarie pas et en admettant que ce ne soit pas un préjudice de mes camarades qui font leur vente aujourd'hui; c'est un peu ce qui m'a empêché de parler hier mais il me faut absolument rapporter de quoi faire marcher la maison, excu-

3 Sull'inserimento dell'artista nelle dinamiche socio-culturali parigine e sul suo entourage artistico si tengano in particolare considerazione i saggi di Marion Lagrange e Francesca Castellani in Chazall, Morel, Angiuli 2010, 18-25, 46-57. In particolare, per quanto riguarda il gusto *japoniste* dell'artista pugliese e della sua cerchia si veda Moscatiello 2011, 39-41, 43-5, 73 ss.; Mazzocca 2017a, 45-55.

4 Silvestre, Armand (1879). «Le Monde des Arts». *La Vie Moderne*, 19 juin, 165-6.

5 Renoir, Edmond (1879). «Notre exposition. M.J. De Nittis». *La Vie Moderne*, 64, 1 mai.

6 In merito alla ricezione critica francese, si veda in particolare Bocquillon 2003, 119-28; Morel 2010, 26-33. Questo stesso saggio è stato poi riproposto in lingua italiana dall'autore in Angiuli 2013, 43-9.

7 L'esistenza di questo documento, sorprendentemente senza particolari commenti né analisi, è stata segnalata in Lagrange 2010a, 105.

sez-moi donc et si vous le pouvez, remettez au porteur à ce jour, si vous pouvez, si vous ne pouvez disposer de cent francs [sic] mais cette somme me serait bien utile si vous le pouvez [sic]. Merci d'avance et mille pardon de vous mettre si souvent à contribution. Tout à vous, Claude Monet. Lundi matin 28 mai 77.⁸

Il contenuto della lettera si presenta coerente con la fitta corrispondenza intrattenuta in quegli anni da Monet con molti altri destinatari, da Manet fino a Durand-Ruel, passando per Émile Zola, sia da un punto di vista tematico – ripetute e pressanti richieste d'aiuto economico –, sia per la costante inquietudine finanziaria che trapela dalle frasi ripetute o interrotte. La malcelata urgenza di ricevere un prestito, tutto sommato modesto, di cento franchi, spinse Monet a domandare la consegna della somma direttamente al corriere incaricato della consegna della lettera. La data, come riferito dallo stesso artista, coincide con il secondo giorno della vendita all'Hôtel Drouot delle opere impressioniste di Caillebotte, Pissarro, Renoir e Sisley,⁹ a cui De Nittis non partecipò. Le scuse finali rivolte al collega italiano per le reiterate richieste suggeriscono come questa non fosse la prima lettera inviata, ma che, anzi, egli fosse già tra i suoi sostenitori e referenti.

A distanza di poco più di un mese dalla terza mostra impressionista, finanziata in gran parte dalle casse di Caillebotte, Monet manifestava il disagio per una situazione che toccava ora uno dei momenti più difficili, a seguito della desolante ricezione critica delle sue opere e delle ingenti sue difficoltà economiche. Come noto, eccezione fatta per Georges Rivière, costante difensore della loro arte, e per alcuni giornali come *L'Homme*

libre, Le Rappel, Le Petit Parisien, Le Courrier de France e Le Siècle, che quantomeno riconobbero il successo di pubblico e la curiosità manifestata dai visitatori accorsi al 6 rue le Peletier nell'aprile 1877, la critica francese fu in linea di massima spietata verso tutto il gruppo impressionista e, in particolare, verso la sua serie della *Gare Saint-Lazare*.¹⁰

Alle lamentate ristrettezze economiche, proprio nel mese di maggio 1877, si era aggiunta la netta regressione degli affari tra Monet ed Ernest Hoschedé (Wildenstein 1974, 87), direttore del giornale *Au Gagne Petit* e suo principale finanziatore almeno fino al 5 giugno dell'anno dopo.¹¹ Stando tuttavia ai dati delle vendite annotati da Monet nel suo *carnet des comptes* (Wildenstein 1974), il 1877 sembra essere un anno piuttosto prolifico per lui, grazie a un guadagno di 15.197 franchi, somma, per l'epoca, largamente sufficiente alla conduzione di una vita agiata. I debiti contratti in quegli anni, uniti a spese sconsiderate, portarono il pittore francese a lamentarsi costantemente della propria situazione e a ricercare prestiti continui, seppur non strettamente necessari.

Al contrario, pur non prendendo più parte alle iniziative promosse dal gruppo impressionista, il successo di critica ed economico registrato dalle opere di De Nittis in quegli anni era ben noto a tutto l'ambiente artistico-culturale parigino. De Nittis era reduce da una fortunata partecipazione al *Salon* del 1877, dove presentò *Paris vue du Pont Royal* e due acquerelli, *Boulevard Haussmann e Place St. Augustin*, mentre qualche tempo prima, il 22 febbraio 1875, aveva concluso un'importante transazione col mercante londinese Marsden per l'ingente somma di diecimila franchi.¹² Una florida – ma temporanea¹³ – situazione economica

8 *Claude Monet letters sent*. Los Angeles: Getty Research Institute, Special Collections, 86-A13: «Caro signor De Nittis, avevo un favore da domandarvi ieri ma non ho osato e mi trovo molto in imbarazzo stamattina perché non ho un soldo a casa. Mi permetto quindi di chiedervi se voleste inviarmi un biglietto da cento franchi sul vostro prossimo affare. Ben inteso se ciò non vi contraria e ammettendo che ciò non sia un pregiudizio verso i miei compagni che fanno la loro vendita oggi; è un po' ciò che mi ha impedito di parlare ieri, ma devo assolutamente riportare qualcosa per far andare avanti la casa, scusatemi quindi e, se potete, consegnate al corriere oggi, se potete, se non potete disporre di cento franchi [sic], ma questa somma mi sarebbe molto utile se potete [sic]. Grazie in anticipo e mille scuse per mettervi così spesso a contributo. Vostro, Claude Monet. Lunedì mattina 28 maggio 77».

9 Cf. Distel 1989, 155. In alcuni testi la data della suddetta vendita è il 27 maggio, che, come di consueto, corrispose invece al giorno di presentazione delle opere, mentre l'asta vera e propria si tenne effettivamente il giorno dopo.

10 Grimm, Baron (1877). «Lettres anecdotiques - Les Impressionnistes». *Le Figaro*, 5 avril: «[Monet] in fin dei conti, ha provato a darci la spiacevole impressione che scaturisce da più locomotive che fischiano contemporaneamente». Per un'analisi su questa serie, si veda in particolare Wilson-Bareau 1998.

11 In questa data si registra la bancarotta dello stesso Hoschedé, cf. *Vente judiciaire des tableaux modernes et anciens, meubles et curiosités composant la collection Hoschedé*, 5-6 juin 1878, Paris, Georges Petit expert, 1878.

12 *Dieterle family records of French art galleries, 1846-1986, series III, Tedesco frères, 1880-1941*, stock books, II, p. 286, nr. 607. Los Angeles: Getty Research Institute, Special Collections, 93-A12.

13 *L'Inventaire après le décès de Monsieur de Nittis, 16 septembre 1884*, MC ET-XII-1361. Paris: Archives Nationales de France, come ormai noto, riferisce infatti che, alla sua



Figura 3. Giuseppe De Nittis, *Colazione in giardino*. 1884. Olio su tela, 81 × 117 cm. Barletta, Museo Civico Pinacoteca De Nittis



Figura 4. Gustave Caillebotte, *Le déjeuner*. 1876. Olio su tela, 52 × 75 cm. Collezione privata

che doveva molto alla fama da lui conquistata in quel periodo e che avrebbe toccato il suo apice nel 1878, con il trionfo all'Esposizione universale e la conseguente assegnazione della *Légion d'honneur*, riconoscimento deontologicamente lontano da ogni ideale impressionista.

La partecipazione stessa di De Nittis alla prima mostra impressionista del 1874 in rue des Capucines, del resto, ancor prima di una comune condizione di un'etica e di principi artistici innovatori e antiaccademici, aveva risposto principalmente a esigenze di rappresentanza ed economiche proprie del gruppo avanguardista. La presenza delle tele di De Nittis, «*artiste chevronné*»¹⁴ e *habitué*

morte, De Nittis lasciò una serie di debiti che ammontavano a circa duecentomila franchi. Per un'analisi più approfondita di questi fascicoli si veda anche Lamacchia 2004, e, con particolare attenzione all'analisi dell'arte e degli oggetti orientali posseduti dal pittore pugliese, cf. Moscatiello 2011, 132-7.

¹⁴ Chesnau, Ernest (1874). «A coté du Salon, II, Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines». *Paris-Journal*, 7 mai.

del Salon, manifestazione ufficiale patrocinata dal governo, sembrò in qualche modo conferire una maggiore dignità alla manifestazione e una propria identità al gruppo agli occhi dell'ambiente parigino.¹⁵ D'altra parte, grazie alla discreta agiatezza economica e all'effettiva posizione sociale borghese raggiunte, in parte, attraverso le vendite assicurategli da Goupil negli ultimi due anni, De Nittis, come Caillebotte e Henri Rouart prima di lui, avrebbe potuto garantire all'occorrenza il sostegno economico alla causa impressionista.

Le ultime righe della missiva qui in esame, infatti, sembrano confermare come la loro opinione nei confronti dell'artista pugliese non fosse mutata rispetto a tre anni prima.¹⁶ De Nittis, per

¹⁵ Ad avvalorare questa tesi, si veda il commento di Degas sulla partecipazione di De Nittis nel 1874: «Siccome voi esponete al Salon, la gente mal documentata non potrà dire che siamo l'esposizione dei Rifiutati». (De Nittis 1895, 237).

¹⁶ Sul coinvolgimento di De Nittis alla mostra del 1874 e sulla duplice posizione del gruppo impressionista, combattuto tra effettivo apprezzamento della pittura del pugliese



Figura 5. Claude Monet, *Lé déjeuner*, panneau décoratif. 1873. Olio su tela, 106 × 201 cm. Parigi, Musée d'Orsay

gli impressionisti, e per Monet in particolare, restava uno di quei «pittori guadagnatori di denaro e a cavallo su Parigi e Londra» (de Goncourt 1956, 11, 182), e tale restò fino alla sua morte. Alla maniera di Édouard Manet – che addirittura non prese parte a nessuna delle mostre impressioniste, continuando piuttosto a prediligere il Salon –, il pittore italiano aveva presto compreso che, pur condividendo con loro idee pittoriche e un innovativo metodo d'osservazione del reale, un allontanamento dagli avanguardisti gli avrebbe permesso di continuare a prender parte ai principali appuntamenti artistici parigini, aggirando, per quanto possibile, sia i giudizi negativi di una parte della critica rimastagli favorevole, sia una possibile conseguente flessione negativa delle vendite delle sue opere. Una scelta ponderata, dunque, evidenziata già da Raffaello Causa nel 1975 (Causa 1975) e da Piero Dini nel 1990 (Dini, Marini 1990): il primo rintracciò nei

e invidie scaturite dal suo successo, si veda Dini, Marini 1990, 192; Dumas 2004, 43; Castellani 2004, 74; Moscatiello 2011, 39-41.

limiti culturali del pittore, nelle esigenze e ambizioni economiche e sociali sue e di sua moglie Léontine, le cause dell'incapacità di sfruttare l'irripetibile opportunità di una convinta e totale militanza nel gruppo francese; Dini, invece, pur intravedendo in questo senso una scarsa lungimiranza da parte di De Nittis, sostenne appunto come questi scelse la strada del guadagno sicuro, abbracciando un'arte capace di attirare principalmente i frequentatori del Salon, categoria di acquirenti che, in termini di mercato, fu certamente tra le più costanti e redditizie nella Francia della Terza Repubblica. Lo stesso Dini fu non a caso tra i primi a rendersi conto dei numerosi punti di discussione e delle molteplici prospettive di riflessione scaturenti dalla strategia di De Nittis, specialmente in merito a motivazioni di ordine economico e ai condizionamenti provenienti dall'ambiente intellettuale parigino (Dini, Marini 1990, 174), ambiente di cui lo stesso artista, e il suo *entourage*, erano figli.

Gli studi più recenti sull'artista pugliese hanno quindi evidenziato come l'inserimento di De Nittis e della sua famiglia all'interno in questi circoli



Figura 6. Claude Monet, *Le Parlement, soleil couchant*. 1902.
Olio su tela, 81,3 × 93 cm. collezione privata



Figura 7. Claude Monet,
*Le Parlement, effet de
brouillard*. 1903-1904. Olio
su tela, 81,3 × 92,4 cm.
New York, The Metropolitan
Museum of Art

Figura 8. Claude Monet, *Le
Parlement, Londres, Soleil à
travers le brouillard*. 1904.
Olio su tela, 81 × 92 cm.
Parigi, Musée d'Orsay



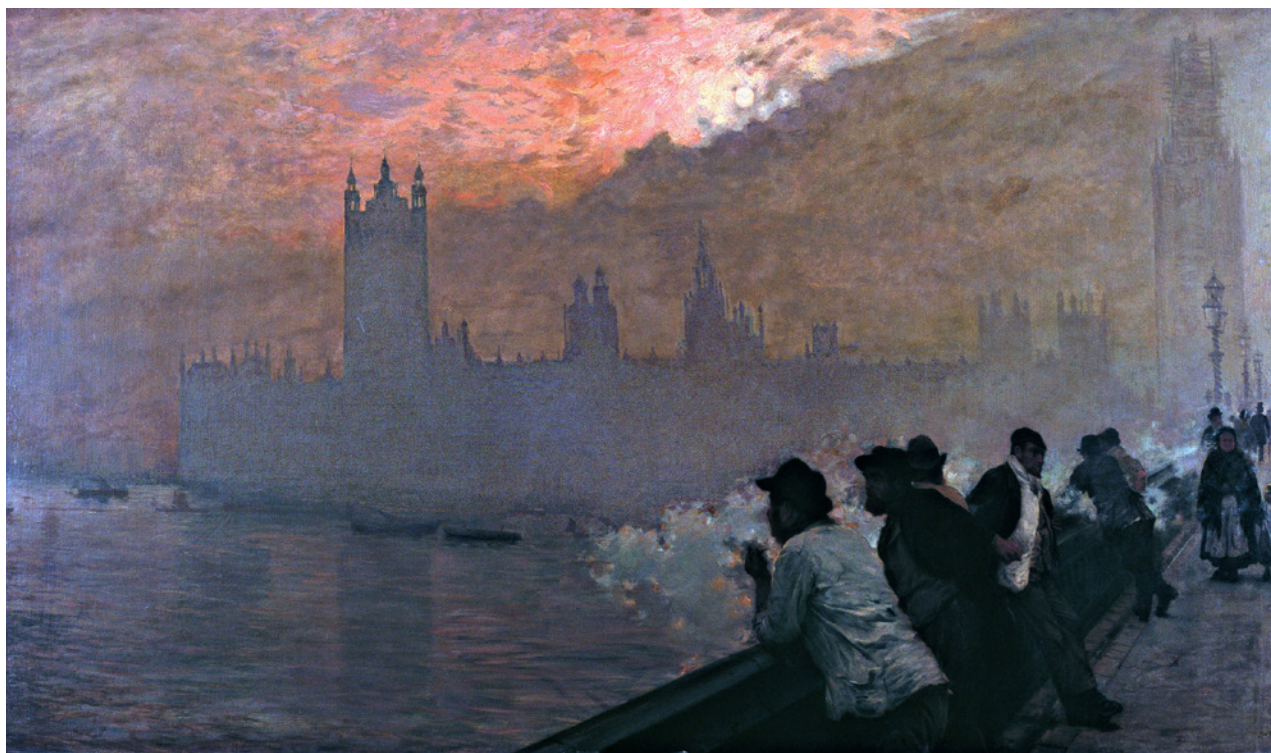


Figura 9. Giuseppe De Nittis, *Westminster*. 1878. Olio su tela, 110 × 192cm. Collezione privata

culturali fosse stato a sua volta agevolato, oltre al suddetto successo economico e ai riconoscimenti ufficiali - su tutti, l'assegnazione della *Légion d'honneur* -, anche da altri fattori: la condivisione di passioni comuni, come la musica, ad esempio, nello specifico quella di Lorenzo Pagans (de Goncourt 1956, 11, 183), e soprattutto l'universo orientale, che lo avvicinò ancor di più ai letterati e ai personaggi di rango della capitale francese, come Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Philippe Burty, la principessa Mathilde Bonaparte e suo nipote Giuseppe Primoli, ma anche ad artisti come Manet, Degas, Tissot. Partendo dai *Carnets Des Invitations* di Léontine De Nittis, Manuela Moscatiello ha ricostruito in maniera puntuale la cerchia intellettuale che attornì l'artista pugliese nei suoi anni francesi, rilevandone comuni affinità in termini di gusto artistico, estetico e collezionistico nei confronti della cultura orientale (Moscatiello 2011, 77 ss.).

Di certo le personalità attorno a cui De Nittis scelse di orbitare - e viceversa - erano in qualche modo affermate e riconosciute nel contesto culturale parigino coevo. Gli stessi Manet e Degas, esponenti a modo loro della nuova pittura avanguardista, rappresentarono una sorta di «*bohème très bourgeoise*» (Castellani 2004, 47) in stretto contatto con l'artista pugliese. Per

quanto concerne il rapporto tra Claude Monet e De Nittis, invece, la missiva in esame invita a considerare che questo fosse più intimo di quanto registrato finora, pur non consumandosi nelle serate mondane a casa dell'artista pugliese assieme alla *crème* culturale parigina. La loro conoscenza sembra articolarsi piuttosto attorno a questioni di tipo economico, argomento di fondamentale valenza nelle esperienze di entrambi gli artisti. Nel sottolineare come De Nittis avesse scelto come amici i più borghesi degli impressionisti, Marina Ferretti Bocquillon ha correttamente osservato quanto poco egli avesse in comune con Monet, «del quale colleziona le opere, ma che, perennemente squattrinato, non è ancora lo stimatissimo patriarca di Giverny» (Bocquillon 2003, 121), e il cui nome non era ancora riconosciuto, appunto, né all'interno dei circoli artistici ufficiali, né tra i maggiori collezionisti dell'epoca: i frequentatori del Salon.

A questo proposito, è necessario ricordare come, nella Parigi degli anni Settanta, il quadro artistico, oltre che sociale, fosse mutato sensibilmente in linea con il rinnovamento della figura

del collezionista.¹⁷ Esponendo al Salon, gli artisti, specialmente quelli medagliati, riuscivano a vendere le loro opere a prezzi notevoli grazie a mercanti ben inseriti nei circuiti commerciali della capitale francese. Gli introiti che ne derivavano consentivano loro di condurre una vita basata sugli agi e su abitudini borghesi, oggetto per De Nittis sia di un'aspirazione personale, sia del desiderio di compiacere la crescente ambizione e il malcelato bovarismo della moglie. Borghese era, infatti, la nuova clientela che in quegli anni stava facendosi largo a Parigi: non più aristocratici ma professionisti nelle attività liberali, avvocati, medici, ma anche banchieri, industriali e imprenditori, uomini d'affari, collezionisti a caccia di oggetti *à la mode*, dediti all'arte come forma di investimento, *bourgeois* attratti dal valore simbolico della collezione, espresso in termini di riconoscimento sociale e indice di rango, ancor prima che di capacità economica. Secondo questa concezione del bene artistico inteso come simbolo di lusso, acquistando un'opera esposta al Salon, il nuovo collezionista si dotava del prestigio di un tipo d'arte dal valore universalmente comprensibile, affermando, al tempo stesso, una potenza gerarchica determinata dal suo potere d'acquisto. In linea di massima, secondo una tendenza ormai «*dans l'air*» in quell'epoca,¹⁸ gli esponenti del gruppo impressionista si giustapposero a questi circuiti ufficiali creando iniziative indipendenti, vendite all'asta e scegliendo nuovi spazi espositivi,¹⁹ benché i suoi membri fossero ben consapevoli del meccanismo perfettamente riassunto nella degassiana frase:

17 Sul tema del collezionismo in generale si veda il volume Mottola Molfino 1997. Più specifici, invece, dell'ambito parigino e internazionale della seconda metà dell'Ottocento: Moulin 1967; Bouillon 1989; Boime 1990; Haskell, Teichgraber 1996; White [1965] (2009); Carter, Waller 2015.

18 Alexis, Paul (1873). «Aux peintres et Sculpteurs». *L'Avenir National*, 12 mai.

19 Quella degli impressionisti non fu la sola iniziativa dell'epoca; nel caso specifico francese, infatti, nel secondo Ottocento si assiste alla nascita di numerose esposizioni indipendenti, parallele ai circuiti ufficiali, a partire dal Pavillon du Réalisme, nato per volontà di Courbet e in rìa sposta all'Esposizione universale del 1855; da una costola del Salon, in seguito, furono creati il *Salon des Refusées* nel 1863 e il *Salon des Indépendants* nel 1884, mentre, dagli anni Settanta, proliferarono sempre più gli appuntamenti espositivi nelle gallerie dei più noti mercanti parigini dell'epoca, su tutti Goupil, Georges Petit, Durand-Ruel, Bernheim Jeune. Per quanto riguarda, invece, le esposizioni senza *jury* organizzate dalle differenti società d'artisti, il fenomeno si stava diffondendo anche nel resto d'Europa, specialmente in Gran Bretagna. Cf. Cardon, Émile (1874). «L'Exposition des Révoltés». *La Presse*, 29 avril.

«*le Salon, c'est toujours le Salon*» (Degas 1877). Non in ultimo, oltre alla questione 'etica', la creazione di questi nuovi circuiti, in un certo senso, fu una scelta obbligata per gli avanguardisti, se si considera anche il pregiudizio abbastanza diffuso tra i moderni amatori sulla loro arte, percepita come pericolosa nei confronti di un nuovo ordine sociale in cui la classe borghese era riuscita faticosamente a inserirsi (Venturi 1939, 1: 35).

La lettera di Monet a De Nittis documenta un rapporto tra i due che, stando alle fonti pervenuteci fino a oggi, probabilmente era cominciato proprio nel 1874 in rue des Capucines. L'ampirazione artistica del pugliese verso il collega francese si tradusse nell'acquisto di tre sue tele nel 1876, come si evince da un'altra missiva in cui Monet comunicò a Paul Durand-Ruel, suo mercante, la volontà di recuperare tutta la sua produzione per gestirne le vendite in maniera più diretta e oculata: «Caro signor Durand, ho dimenticato di dirvi una cosa. Sembra che le tre tele che avevo da De Nittis, e che mi aveva detto appartenessero al signor Portier, sono da Heiman, genero di De Nittis,²⁰ che li vuole vendere a buon mercato; sarebbe doppiamente sciagurato in questo momento, se potete, dovrete occuparvi di farli acquistare da una terza persona». ²¹ Analizzando la storiografia delle opere di Monet, De Nittis risulta invece essere il proprietario di quattro sue tele, anche se solo due di queste avrebbero potuto far parte della sua collezione nel 1876: *Gelée blanche*, dello stesso anno, e *Le Musée du Havre*, olio su tela del 1873, acquistato su consiglio di Caillebotte. Se è impossibile pertanto risalire al terzo quadro citato in questa lettera, è d'altra parte certo che De Nittis avrebbe poi acquistato altre due opere del maestro francese nel 1878: *Les dindons*, del 1877, oggi al Musée d'Orsay, e *Vue de l'ancien avant-port du Havre*, oggi al Philadelphia Museum of Art (Dini, Marini 1990, 149-50; Moscatiello 2011, 137, 394-5).

Queste scelte collezionistiche non stupiscono se si considera quanto De Nittis, anche se ufficialmente lontano dal gruppo impressionista, fosse sensibile a un'osservazione del vero libera e anticonvenzionale come quella proposta da Monet. Lo si può desumere da un'altra lettera in cui quest'ultimo, nel 1882, domandò a Durand-Ruel «l'indirizzo del signor Nittis, che mi ha chiesto di

20 Qui Monet fece evidentemente confusione, non avendo De Nittis alcun genero.

21 Lettera di Claude Monet a Paul Durand-Ruel in Venturi 1939, 1: 219.



Figura 10. Giuseppe De Nittis, *Nubi su Westminster*. 1878. Olio su tavola, 25 × 34 cm. Barletta, Museo Civico Pinacoteca De Nittis



Figura 11. Giuseppe De Nittis, *Westminster Bridge*. 1878. Olio su tela, 80,5 × 133,5 cm. Barletta, Museo Civico Pinacoteca De Nittis

vedere le mie marine (non so con quali intenzioni, ma gliel'ho promesso)». ²² Nasce pertanto spontanea la riflessione circa la possibile vicinanza nella glossa dei due pittori: è il caso dei mari e dei cieli mediterranei del pittore italiano, soggetti particolarmente ricorrenti nel suo periodo giovanile partenopeo, che negli anni Ottanta sembrano acquisire particolari *nuances* rosa pastello molto vicine a quelle delle vedute nordeuropee della fase di Monet a Pourville (fig. 1), anche se tradotte da De Nittis in una maniera tutta personale, molto più attenta al dato reale e alla resa corporea dei volumi delle nubi (fig. 2). ²³

Ancor prima delle marine, è dimostrato che De Nittis conoscesse le opere dei suoi amici e colleghi impressionisti incentrate su alcune tra le tematiche a loro più care, come la famiglia e il giardino. Il suo *Colazione in giardino* (fig. 3), considerato da molti il capolavoro della fase finale della sua carriera, nella scelta particolare del ritratto *in absentia* e nelle stoviglie sulla tavola, sembra in parte debitore nei confronti del *Déjeuner* di Caillebotte del 1876 (fig. 4), più estremo e antiaccademico nell'exasperata prospettiva di chiara dipendenza fotografica, e ancor di più verso l'omonima opera di Monet del 1873 (fig. 5), che non a caso faceva parte della collezione privata dello stesso Caillebotte. Oltre allo spartito di vita familiare *en plein air*, la composizione di De Nittis condivise con quella di Monet proprio la sua parte più felice, ossia quella natura morta giapponese e di chiara matrice impressionista, composta di tazze, piattini e vasi di vetro «su cui la luce gioca» (Pittaluga, Piceni 1963, 69).

In alcuni suoi aspetti, il raffronto De Nittis-Monet sembra d'altronde prestarsi a interpretazioni biunivoche, specialmente per quanto concerne la sperimentazione di nuove soluzioni pittoriche nella relazione tra artista e natura. Nella serie londinese di *Westminster* (figg. 6-8) dei primi del Novecento, ad esempio, Monet sembrò per certi versi reinterpretare alcune scelte che avevano già portato De Nittis al trionfo nell'Esposizione Universale del 1878 (fig. 9), in particolare la scelta di conferire alla fenomenologia naturale l'inusuale ruolo di mediatrice nella rapporto tra

lo spettatore e il monumento. A differenza del collega italiano, in questa serie l'attenzione di Monet si focalizzò solo ed esclusivamente sulla resa degli agenti atmosferici e mai sui personaggi, sui tipi umani londinesi, «operai raggruppati sul ponte e 'affogati' in una nebbia umida e fumosa» (Tardieu 1878, 3, 246), che De Nittis aveva tradotto, invece, secondo una lente dickensiana tipicamente francese, fondendo «l'aspetto materiale del luogo con la fisionomia delle classi, con la storia delle abitudini sociali, con la ricerca dei tipi che, tutti insieme, ne costituiscono la fisionomia morale [...], presentandoci non solo l'*urbs*, ma anche la *civitas* dell'era moderna» (Massarani 1880, 319). Paul Lefort, per primo, vide nella produzione londinese di De Nittis il risultato di una «solida *impressione*, sentita, vissuta e tradotta con rara felicità», ²⁴ benché le scelte compositive la confinassero in un impressionismo 'moderato' dato da un voluto equilibrio tra gli effetti luministici, la «forma confusa» (Bergerat 1878, 150) dell'edificio sul fondo della scena e la dettagliata descrizione dei personaggi londinesi, di chiara matrice realista.

In termini metodologici, sin dal concepimento, i loro *Westminster* rivelano una concezione simile di 'serie': ripetizioni di uno stesso soggetto indagato puntualmente in ogni sua variazione attraverso i molteplici filtri offerti dai fenomeni naturali (figg. 10-11). In questo caso, per entrambi la vera protagonista restò la nebbia, traduttrice di architetture evanescenti, di effetti di dissolvenza luministica senza dubbio derivati dalla comune assimilazione delle lezioni di Constable, Cotman, Bonington, ma soprattutto di Turner, al quale, non a caso, è stata sempre attribuita «una parte capitale nella nascita dell'impressionismo» (Jamat 1931, 18-19).

Di fatto, un atteggiamento di apertura sperimentale verso la 'serie' artistica, centrata attorno ad un unico soggetto, tratto peculiare dell'arte di Monet, appare nella produzione di De Nittis già nel 1872, nei circa sessanta dipinti raffiguranti le fasi eruttive del Vesuvio. Fu proprio in queste opere che il pugliese probabilmente mostra la più completa e matura assimilazione del concetto di *en plein air*, coniugato però a un originalissimo intento documentario volto a fissare tutti gli istanti del mutamento del dato reale, della luce, secondo un rigoroso processo di sintesi formale e cromatica scevra da ogni tipo di ricerca o raffina-

²² Lettera di Claude Monet a Paul Durand-Ruel, Pourville, 10 aprile 1882, in Dini, Marini 1990, 233.

²³ A questo proposito, si veda ancora una volta l'analisi dell'inventario post-mortem di De Nittis condotta da Moscatiello (2011, 137), secondo la quale l'artista pugliese scelse di esporre le opere dei suoi colleghi impressionisti nella galleria del suo atelier «forse per studiarli, o per averli sotto i suoi occhi perché oggetti cari».

²⁴ Lefort, Paul (1878). «Exposition Universelle. Les écoles étrangères de peinture». *Gazette des Beaux-Arts*, septembre, 404.

tezza estetica. De Nittis scelse poi di conservare la forma originale dei suoi quadretti senza ultimarli, convinto che la loro apparente sommarietà fosse affine ai nuovi orientamenti della nascente pittura impressionista francese, al punto che due di queste furono tra le cinque opere da lui presentate alla prima mostra del gruppo nel 1874 (*Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs* 1874, 16, nrr. 116-17), giudicate poi come «informi abbozzi»²⁵ da una parte della critica francese.

Trent'anni dopo, mosso da intenti simili ma arrivando a soluzioni ben più esasperate e 'maniacali', Monet avrebbe realizzato le famose serie dei covoni e della cattedrale di Rouen. Seppur con tecniche pittoriche e metodi d'osservazione differenti tra loro - punto di vista fisso e 'scomposizione' delle forme e della luce derivata dallo studio dello spettro luminoso in Monet, inquadrature mobili, ardite, dinamiche e sempre diverse, con tagli prospettici quasi 'fotografici' in De Nittis -, entrambi gli artisti avevano cercato di fissare l'istante, di documentarlo e di bloccare lo scorrere del tempo *insaisissable*, con la differenza che, se Monet si servì della luce cercando di dipingere quasi ossessivamente l'aria infinita e transitoria, De Nittis la interpretò, invece, come un veicolo di creazione e di definizione dei volumi delle rocce del vulcano in eruzione, soluzioni maturate già nei suoi anni giovanili della Scuola di Resina. Le sue riprese vesuviane, caratterizzate da attente e rapide annotazioni delle variazioni del dato reale attorno a un solo e unico soggetto - la montagna - in condizioni atmosferiche e luminose sempre differenti, per l'approccio metodologico innovativo nell'osservazione della natura, segnano un primo momento di apertura nella sua cerchia artistica francese verso l'idea della 'serie'. Attraverso questa idea, De Nittis, rinnovando il «metro delle sue vecchie esperienze napoletane» (Causa 1975, 8) grazie a un bagaglio tecnico ormai maturato ed evolutosi negli anni parigini, sembra realizzare una moderna reinterpretazione delle stesse ricerche sul paesaggio che aveva condotto proprio nei suoi anni giovanili a Portici (Mazzocca 2017b, 102). L'artista pugliese recuperò, infatti, i soggetti con cui si era relazionato nella primissima fase della sua carriera, operando, questa volta, non più per sole giustapposizioni di toni e di macchie di colore, bensì attraverso uno studio sempre diver-

so del carattere peculiare di ogni suolo rappresentato. E se in generale le successive serie di Monet furono a ragione considerate dalla critica alla stregua di un programma scientifico (Venturi 1939, 88-9), chi scrive ritiene che in qualche modo l'approccio di De Nittis al Vesuvio riveli un'attenzione, più o meno cosciente, al dato luministico certamente meno empirica, ma analoga per sistematicità nell'indagine attorno al vero.

Pur non potendo costituire l'unico tipo di approccio nell'analisi dei complessi e numerosi stimoli che un artista dell'epoca poté sedimentare e metabolizzare, ancor più in un ambiente fervido e dinamico come quello parigino, è oggi impossibile non considerare le reciproche influenze verificatesi tra personalità appartenenti a una stessa cerchia culturale, siano esse tecniche o semplicemente visive. Quanto questo tipo di approccio sia da ritenersi invece valido è testimoniato dalle corrispondenze private degli stessi artisti, dalle loro memorie, o ancora dai moderni studi sulla circolazione - e sulla conseguente ricezione - di opere e di modelli a livello internazionale per tutto il corso del secondo Ottocento. La riflessione sulle possibili influenze può talvolta risultare rischiosa, ma sarebbe d'altra parte anacronistico, e metodologicamente lacunoso, non considerare i contatti personali e artistici certamente avvenuti tra personaggi che agirono nel medesimo contesto culturale.

L'analisi qui condotta non vuole in alcun modo presentare De Nittis come un esempio per Monet, o come un mediatore tra lui e la genesi di quelli che sono oggi i suoi più noti capolavori, né tantomeno si cerca di paragonarne le rispettive incidenze sulla storia dell'arte in senso globale. Essa vuole piuttosto invitare alla riflessione sulla tangibile vicinanza tra i due pittori, specialmente in alcuni loro linguaggi, mettendo in luce lo spessore di un artista italiano che, pur provenendo da un ambiente ancora marcatamente 'provinciale' come quello napoletano, fu presto capace di recepire quanto stava partorendo il vortiginoso tessuto culturale della capitale mondiale dell'arte e di interpretarlo attraverso nuove soluzioni sperimentali.

25 De Nittis, Giuseppe (1874). «Corrispondenze. Londra». *Il Giornale Artistico*, 2(4), 1 luglio, 25.

Bibliografia

- Angiuli, Emanuela; Mazzocca Fernando (a cura di) (2013). *De Nittis = Catalogo della mostra* (Padova, Palazzo Zabarella, 19 gennaio-26 maggio 2013). Venezia: Marsilio, 43-9.
- Bergerat, Émile (1878). «Art contemporain. Section italienne. Joseph de Nittis». *Les chefs-d'œuvres d'art à l'Exposition Universelle*. Paris: Baschet Éditeur, 150.
- Bocquillon, Marina Ferretti (2003). «De Nittis, Boldini e Zandomenighi a Parigi (1867-1917)». *Dumas 2004*, 119-28.
- Boime, Albert (1990). *Artisti e imprenditori*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bouillon, Jean-Paul (1989). *La Critique d'art en France, 1850-1900 = Actes du colloque de Clermont-Ferrand*. Saint-Étienne: Université Jean Monnet.
- Bréon, Emmanuel (éd.) (1988). *Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe. Portraits d'un siècle d'élégance parisienne = Catalogue d'exposition* (Paris, Mairies du 9^e arrondissement et du 16^e arrondissement, 1988). Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris.
- Carter, Karen L.; Waller, Susan (2015). *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*. Farnham: Ashgate.
- Castellani, Francesca (2004). «Italiens de Paris?». *Dumas 2004*, 74.
- Castellani, Francesca (2010). «De Nittis entre Degas et Manet». *Chazall, Morel, Angiuli 2010*, 46-57.
- Causa, Raffaello (1975). *Giuseppe De Nittis*. Bari: Cassa di Risparmio di Puglia.
- Chazall, Gilles; Morel, Dominique; Angiuli, Emanuela (a cura di) (2010). *Giuseppe De Nittis. La modernité élégante = Catalogue d'exposition* (Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts, 21 octobre 2010-16 janvier 2011; Parma, Palazzo del Governatore, 6 février-8 mai 2011). Paris: Paris Musées.
- de Goncourt, Edmond et Jules (1956). *Journal, mémoires de la vie littéraire*. Paris: Les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, XI.
- De Nittis, Joseph (1895). *Notes et souvenirs*. Paris: Ancienne Maison Quantin.
- Degas, Edgar (1877). «Lettera a Léontine De Nittis, 21 maggio 1877». Pittaluga, Piceni 1963.
- Dini, Piero; Marini, Giuseppe Luigi (1990). *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*. Torino: Allemandi.
- Distel, Anne (1989). *Les collectionneurs des Impressionnistes: amateurs et marchands*. Paris: La Bibliothèque des Arts.
- Dumas, Ann (a cura di) (2004). *Degas e gli italiani a Parigi = Catalogo della mostra* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 settembre 2003-29 febbraio 2004; Edimburgo, Royal Scottish Academy, 12 dicembre 2003-29 febbraio 2004). Ferrara: Ferrara Arte.
- Haskell, Thomas L.; Teichgraber, Richard F. (1996). *The Culture of the Market: Historical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huysmans, Joris-Karl (1975). «Salon de 1880». Huysmans, Joris-Karl, *L'art moderne/Certains*. Paris: Plon-Nourrit, 151-2.
- Jamot, Paul (éd) (1931). *Claude Monet. Exposition rétrospective = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée de l'Orangerie, 1931). Paris: Musées nationaux, 18-19.
- Lagrange, Marion (2010a). *Les Peintres italiens en quête d'identité: Paris 1855-1909*. Paris: CTHS-INHA.
- Lagrange, Marion (2010b). «Giuseppe De Nittis et le tourbillon de la vie parisienne». *Chazall, Morel, Angiuli 2010*, 18-25.
- Lamacchia, Giovanni (2004). *Il caso De Nittis. L'inventario inedito del 1884 conservato a Parigi negli Archives Nationales*. Bari: Stilo.
- Lamberti, Maria Mimita (1982). «1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti». *Storia dell'arte italiana, parte 2. Il Novecento*, vol. 7. Torino: Giulio Einaudi.
- Levi, Primo l'Italico (1906). *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*. Roma-Torino: casa editrice nazionale Roux e Viarengo.
- Martorelli, Luisa; Mazzocca, Fernando (a cura di) (2017). *Da De Nittis a Gemitto. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo = Catalogo della mostra* (Napoli, Palazzo Zevallos di Stigliano, 6 dicembre 2017-8 aprile 2018). Genova: Sagep.
- Massarani, Tullo (1880). *L'art à Paris*. Paris: Librairie Renouard.
- Mazzocca, Fernando (2017a). «Beppino De Nittis. Il napoletano che ha conquistato Parigi». *Martorelli, Mazzocca 2017*, 45-55.
- Mazzocca, Fernando (2017b). «I bagliori del Vesuvio. De Nittis a Napoli e la grande eruzione del 1872». *Martorelli, Mazzocca 2017*, 102.
- Morel, Dominique (2010). «De Nittis et la critique française: "Ce vaillant Napolitain de la rue Navarin"». *Chazall, Morel, Angiuli 2010*, 26-33.

- Moscatiello, Manuela (2011). *Le japonisme de Giuseppe De Nittis: un peintre italien en France à la fin du XIXe siècle*. Berne-New York: Peter Lang, 39-41, 43-5, 73 ss.
- Molfino, Francesca; Mottola Molfino, Alessandra (1997). *Il possesso della bellezza*. Torino: Allemandi.
- Moulin, Raymond (1967). *Le marché de la peinture en France*. Paris: Les éditions de minuit.
- Penot-Lejeune, Agnès (2010). «Copyright, reproduction et diffusion internationale des œuvres d'art au milieu du XIXe siècle. La stratégie commerciale élaborée par Goupil & Cie». *Histoire de l'Art. Art et Erotisme*, avril, 66.
- Picone Petrusa, Mariantonietta (2002). «Fra Napoli e Parigi: i Palizzi e la poetica della "macchia"». *Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*. Torino: U. Allemandi.
- Pittaluga, Mary; Piceni, Enrico (1963). *De Nittis*. Milano: Bramante.
- Première exposition impressionniste, organisée au 35, boulevard des Capucines, à Paris, (1874) = Catalogue d'exposition* (Parigi, Studio Nadar, 15 avril-15 mai 1874). Paris: Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs, 116-17.
- Serafini, Paolo (a cura di) (2013). *La Maison Goupil, il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo = Catalogo della mostra* (Rovigo, Palazzo Roverella, 23 febbraio-23 giugno 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Cinisello Balsamo: Silvana.
- Tardieu, Charles (1878). «La peinture à l'Exposition Universelle de 1878. L'école italienne». *L'art, Revue Hebdomadaire Illustrée*, 3, 246.
- Venturi, Lionello (1939). *Les Archives de l'Impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Pul Durand-Ruel. Documents*, vol. 1. Paris-New York: Durand-Ruel éditeurs.
- White, Harrison C.; White, Cynthia A. [1965] (2009). *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris: Flammarion.
- Wildenstein, Daniel (1974). *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, vol. 1. Lausanne-Paris: La Bibliothèque des Arts, 87.
- Wilson-Bareau, Juliet (1998). *Manet, Monet, la gare Saint-Lazare = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée d'Orsay, 9 février-17 mai 1998; Washington, National Gallery of Art, 14 juin-20 septembre 1998). Paris: Réunion des Musées Nationaux.