



HAL
open science

Riunioni di artisti nell'atelier: il posto del musicista

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Riunioni di artisti nell'atelier: il posto del musicista. Cristina Santarelli. Ut Musica Pictura, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, pp.241-259, 2010, Biblioteca dell'Istituto per I Beni Musicali in Piemonte. halshs-00581852

HAL Id: halshs-00581852

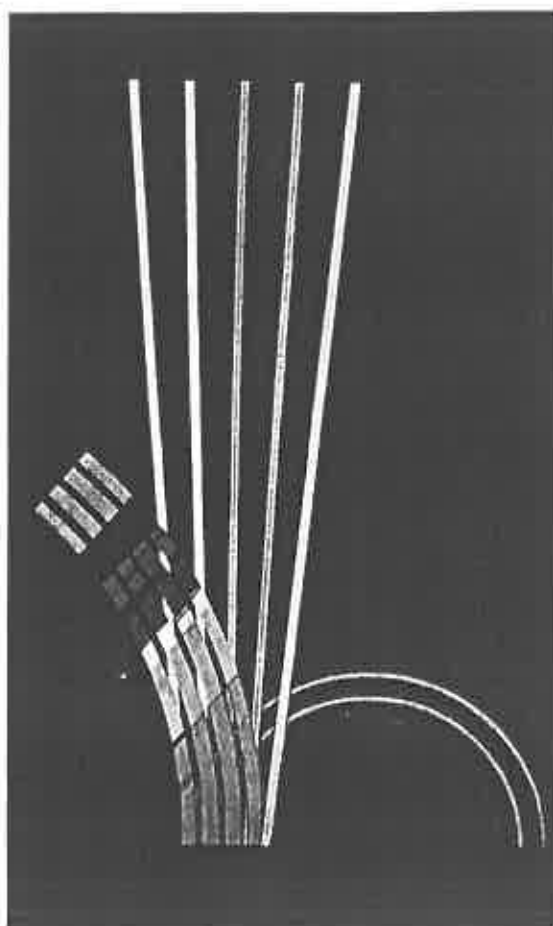
<https://shs.hal.science/halshs-00581852>

Submitted on 22 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UT MUSICA PICTURA



A cura di
Cristina Santarelli

REGIONE PIEMONTE
Assessorato alla Cultura

ISTITUTO PER I BENI MUSICALI IN PIEMONTE

2010

Florence Gétreau (Direttrice di ricerca, CNRS – IRPMF, PARIGI)

Riunioni di artisti nell'*atelier*: il posto del musicista¹

Chaque œuvre de conviction est traitée avec amour par le temps
(Champfleury, *Du réalisme. Lettre à M^{me} Sand*. 1855)

L'autoritratto, il ritratto d'artista², le immagini di *atelier*³, l'*atelier* come autoritratto⁴ e i ritratti di gruppo di artisti⁵ sono altrettanti aspetti di un soggetto che non ha mai cessato di ispirare e persino ossessionare i pittori, accattivando pubblico e critica. Questo tema pittorico, frequente sin dal Rinascimento, conosce uno sviluppo originale nel XIX secolo.

Numerosi studi mettono in luce il significato sociale e simbolico dell'artista al lavoro e del suo luogo di esercizio, nel quale si mostra solitario, in un cenacolo ristretto, o ancora in una compagnia più nutrita. Tali ricerche non hanno mancato di sottolineare la "fraternità delle arti", soprattutto da quando essa è stata rivendicata dall'incisione di Tony Johannot posta a frontespizio del primo numero

1 Il presente articolo è stato precedentemente pubblicato in francese con il titolo "Réunions d'artistes dans l'atelier: la place du musicien" in DAMIEN COLAS, FLORENCE GETREAU, MALOU HAINE (a c. di), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle*, Wavre, Éditions Mardaga, 2007, pp. 309-326.

2 *Face à face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France*, Paris, Somogy, 1998; *Images de l'artiste – Künstlerbilder. Colloque du Comité international d'Histoire de l'Art*, PASCAL GRIENER e PETER J. SCHNEEMANN (a cura di), Bern, Peter Lang, 1998.

3 JEANNINE BATICLE e PIERRE GEORGEL, *Technique de la peinture. L'atelier*, Paris, Editions des musées nationaux, 1976; si vedano i capitoli III "L'atelier des temps modernes" e IV "L'image de l'atelier depuis le romantisme", pp. 20-57. Si veda anche P. GEORGEL e ANNE-MARIE LECOCQ, *La peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982, capitolo "Allégories réelles", pp. 109-176; HERMANN ULRICH ASEMISSSEN e GÜNTHER SCHWEICKHART, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, capitoli: "Atelierbilder im 18. bis 20. Jahrhundert", pp. 184-196 e "Besuch im Atelier", pp. 204-209; KATJA KLEINERT, *Atelierdarstellung in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, Peterburg, Michael Imhof Verlag, 2006; INGEBORG BAUER, *Das Atelierbild in der französischen Malerei. 1855-1900*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 1999, capitolo "Das Atelier als Kultraum", pp. 28-94.

4 PHILIPPE JUNOD, "L'atelier comme autoportrait", in P. GRIENER e P. SCHNEEMANN (a cura di), *Images de l'artiste*, cit., pp. 83-97.

5 ALAIN BONNET, "Les portraits d'artistes en groupe", in *Face à face*, cit., pp. 92-107.

della rivista *L'Artiste* nel 1831⁶. Ma solo pochi studi hanno manifestato un reale interesse per la presenza della musica in questo luogo privilegiato di comunione dei sensi e dello spirito.

Recentemente, rendendo omaggio all'eminente iconografo musicale Walter Salmen, Monika Fink ha rivolto la propria attenzione alla pratica musicale privata nell'*atelier* durante i secoli XIX e XX⁷. Evocando via via gli *ateliers* di Eugène Delacroix a Parigi, Ingres a Roma, Arnold Böcklin a Fiesole, Frédéric Bazille a Parigi, Max Klinger a Lipsia, Auguste Rodin a Mentone e Whistler a Parigi, per limitarsi al XIX secolo, Monika Fink ha concentrato il suo studio sui gusti musicali di questi artisti, ma non sui musicisti presenti nei quadri, peraltro minuziosamente composti.

È per questo che desideriamo soffermarci su quattro di queste scene d'*atelier*: la *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* di Louis Boilly⁸, che, pur essendo stata presentata al Salon nel 1798, appartiene già al XIX secolo; *L'atelier* di Horace Vernet⁹, una tela venduta il 10 luglio 1821 a M. de La Riboisière, rifiutata dal Salon nel 1821 e presentata nel 1822 alla mostra organizzata dall'artista nel suo studio; *L'atelier du peintre* di Gustave Courbet¹⁰, immenso quadro rifiutato dalla giuria dell'Esposizione universale del 1855 e poi esposto dal pittore in una sala situata di fronte all'ingresso ufficiale della mostra; e infine l'*Atelier de la rue La Condamine*, dipinto nel 1870 da Frédéric Bazille¹¹ alcuni mesi prima della sua tragica e prematura morte. Queste quattro visioni in un certo senso attraversano il secolo e, attraverso le loro prese di posizione, offrono al tempo stesso uno spaccato di storia personale e di antropologia sociale e artistica.

Sin dalla loro creazione, queste opere sono state oggetto di un'abbondante letteratura critica; ciascuna di esse è stata inoltre recentemente studiata in maniera particolarmente approfondita, mettendo in luce le condizioni nelle quali è stata creata, l'identificazione dei personaggi in essa ritratti, la sua ricezione e le sue molteplici interpretazioni. Ma questi lavori sottolineano raramente le ragioni che spiegano la presenza di un musicista fra gli artisti rappresentati. Tenteremo dunque di occuparcene, mostrando anche il nuovo ruolo svolto dall'*atelier*, sorta di salone intellettuale nel quale si incontrano gli artisti e che talvolta si sostituisce

6 ANTHONY R.W. JAMES, "La Fraternité des Arts et la revue «L'Artiste»", in «Gazette des Beaux-Arts» (1965), pp. 169-180.

7 MONIKA FINK, "Musik in Ateliers. Privates Musizieren bildender Künstler", in M. FINK, RAINER GSTREIN e GÜNTER MÖSSMER (a cura di), *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*, Innsbruck, Edition Helbling, 1991, pp. 129-139.

8 Paris, Musée du Louvre, RF 1290 bis. Olio su tela, 71,5 x 111 cm.

9 Collezione privata. Olio su tela, 55 x 70 cm.

10 Paris, Musée d'Orsay, RF 2257. Olio su tela, 361 x 598 cm.

11 Paris, Musée d'Orsay, RF 2449. Olio su tela, 97 x 127 cm.

al *Salon de peinture* quando questa istituzione dell'*Ancien Régime* rifiuta la modernità.

Se le scene d'*atelier* si collocano in un solco plurisecolare, non dobbiamo con ciò dimenticare che il cenacolo di artisti è l'altra fonte d'ispirazione possibile per i quadri che ci interessano in questa sede. Come non pensare, in effetti, ai ritratti collettivi che i pittori di scene di genere hanno proposto a partire dal XVII secolo?

Jacques Thuillier è fra i primi ad aver sottolineato, a proposito dei fratelli Le Nain e dei loro ritratti di gruppo, in particolare *L'Académie* conservata al Musée du Louvre, l'originalità di questa tematica pittorica:

L'elegante semplicità dei loro ritratti, la loro maniera franca, ma che evita ricerche psicologiche indiscrete, corrispondeva al gusto della capitale [...] si tratta di già di immagini destinate a piacere, che non cercano di descrivere l'individuo con i segreti della sua vita interiore, ma piuttosto nei suoi rapporti sociali [...]. *L'Académie* è un capolavoro compiuto. Viene raggiunto l'equilibrio fra la verità delle immagini e la naturalezza dei personaggi; i volti si offrono su piani differenti, con le disuguaglianze e i sacrifici necessari a dare alla scena tutta la sua libertà: ma questa stessa libertà permette di dedurre i caratteri, le occupazioni, lo stato sociale ed i legami di amicizia. È difficile immaginare un quadro capace di sedurre di più l'ambiente parigino del tempo¹².

Questa preziosa rievocazione di una dotta assemblea coniuga passione musicale e letteraria. Il suonatore di liuto che prova una corda è un'allusione trasparente, secondo gli usi retorici dell'epoca, all'armonia, e quindi all'intesa fra amici che condividono le stesse passioni.

Contemporanea dell'opera dei Le Nain, la *Réunion d'amis* di Eustache Lesueur, anch'essa conservata al Musée du Louvre, dipinta intorno al 1640 per la mecenate Anne de Chambré, appartiene alla stessa tradizione ma indica stavolta chiaramente che la scena si svolge nello studio di un pittore: Eustache Lesueur si è rappresentato davanti al cavalletto e circondato da amici. Gli accademici non hanno più qui la stessa gravità¹³. È con gran naturalezza che essi condividono un momento di amicizia intorno al suonatore di liuto. Le arti coltivate da ciascuno evocano l'armonia che li unisce. Alle differenti «inclinazioni» (il cacciatore, il pittore, il musicista, il matematico o il geometra, il guerriero, l'appassionato di frutta ed il bibliofilo) si sovrappongono i cinque sensi ma anche i diversi temperamenti. Il suonatore di liuto è probabilmente il celebre Denis Gaultier, il cui ritratto figura ne *La Rhétorique des Dieux*, anch'essa illustrata da Lesueur. La

12 JACQUES THUILLIER, *Les frères Le Nain*, catalogo della mostra, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1978, pp. 213, 215 e 238-240, n° 44.

13 ALAIN MÉROT, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthéna, 1987, pp. 27, 173-175, n° 21.

sua posizione centrale nel quadro sottolinea la simbologia conciliatrice del liuto e, più in generale, della musica¹⁴.

Il XVIII secolo non sembra aver lasciato analoghe immagini di assemblee intellettuali ed artistiche, spesso sostituite dai ritratti di famiglia che discendono dalla tradizione dei ritratti di famiglia con *ensembles* musicali domestici, così frequenti nei paesi nordici nel secolo precedente¹⁵. Dopo la Rivoluzione, la scomparsa del mecenatismo dell'*Ancien Régime* contribuisce in ogni caso a sottoporre l'artista ad una nuova sfida: al di fuori del *Salon* ufficiale di pittura e della censura da esso esercitata, come raggiungere i committenti e più ampiamente il pubblico?

L'*atelier* diviene così, e senza dubbio per la prima volta con una tale messa in scena collettiva, un luogo di incontro, di "rappresentazione" e di affermazione identitaria che certi artisti offrono alla contemplazione di un nuovo pubblico. L'artista diventa un uomo pubblico. È ciò che mostra con rara modernità Louis-Léopold Boilly (1761-1845), pittore per eccellenza di una società in mutamento¹⁶, esponendo al *Salon* del 1798 la sua *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*.

Louis-Léopold Boilly ed Etienne-Nicolas Méhul (1798): "Panthéon de l'amitié" o campagna pubblicitaria per giovani speranze?

Questa tela (fig. 1) di dimensioni relativamente modeste costituisce una sorta di prototipo del genere. "Il più ambizioso dei ritratti mai dipinti da Boilly", secondo Sylvain Laveissière, cui si deve lo studio più completo di questo quadro¹⁷, è anche, a suo dire, un "panthéon de l'amitié" che non sembra avere alcun pretesto e che non mostra alcuna azione. L'eroe del quadro, Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), incarna l'artista che si è fatto da solo; egli è raffigurato in giacca rossa, davanti al cavalletto, ma in realtà si mescola alla compagnia di trentuno artisti, di cui diciotto sono pittori. Si contano, fra gli altri, tre scultori, tre

14 F. GETREAU, "Concerts et assemblées avec luthiste : un genre 'à la française' et ses variantes", in *Luths et luthistes en Occident*, Paris, Cité de la Musique, 1999, pp. 295-304.

15 MARIO PRAZ, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal group Portrait in Europe and America*, University Park, London, The Pennsylvania State University Press, 1971, si veda il capitolo "Sporting and Musical Conservations, and Painters' Family Groups", pp. 179-199.

16 SUSAN L. SIEGFRIED, *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven, London, Yale University Press, 1995 ; si veda il capitolo "Portraiture and Identity", pp. 94-131 e in particolare "The Artist as Public Man", pp. 96-107.

17 SYLVAIN LAVEISSIÈRE, "L'atelier d'Isabey, un panthéon de l'amitié", in A. SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES (a cura di), *Boilly, 1761-1845 : un grand peintre français de la Révolution à la Restauration*, catalogo della mostra, Lille, musée des Beaux-Arts, 1988, pp. 52-63 e p. 78, n° 21.

architetti, due incisori, un attore tragico, un attore comico, un letterato ed un compositore. Se l'identità di ventinove personaggi è stata confermata nel 1914, Laveissière ha potuto identificarne due ulteriori (Prudhon e Augustin) grazie ad una raccolta di canzoni diffuse da venditori ambulanti, *L'exposition du Salon de l'an VI ou les tableaux en Vaudeville*, pubblicata nel 1798¹⁸. Su tre arie diverse, questa raccolta offre la lista completa dei personaggi rappresentati. Sono assenti i tre grandi artisti a capo di importanti *ateliers*: David, Vincent e Regnault. Boilly si è posto sul fondo della scena insieme al suo confratello Drolling, poiché, essendo specialisti della scena di genere, non possono pretendere di stare in primo piano come i pittori di soggetti storici.

L'*atelier* non può che essere quello della rue Saint-Marc in cui Boilly risiede prima di ottenere un alloggio al Louvre nel 1799-1800. La decorazione, di grande attualità, è stata disegnata da due architetti in vista, Percier e Fontaine, e verrà resa pubblica nel 1801 nel loro *Recueil de décorations intérieures*. Gli architetti descrivono così il loro progetto:

Questo locale, il cui fondo è occupato da un letto sollevato da una pedana, serve al tempo stesso da studio e da camera da letto. Dei pilastri di ebanisteria separano i pannelli sui quali sono rappresentate, alla maniera etrusca e su fondo scuro, la Pittura, la Scultura, l'Architettura e l'Incisione. Al di sopra vi è un fregio in bassorilievo, costituito dai [...] ritratti dei pittori più celebri [...]. La stufa, posta all'interno di un piedistallo in terracotta, coperta di marmo e bronzo, fa da supporto al busto di Minerva. [...] Sul soffitto si vede, dal lato delle finestre, Apollo, simbolo del giorno, e dal lato del letto Diana, simbolo della notte¹⁹.

Resta difficile sapere se questa decorazione architettonica adornasse già lo studio nella rue Saint-Marc o se venne commissionato per il futuro *atelier* del Louvre. Di notevole raffinatezza, esso unisce la simbologia delle arti figurative alla tradizione delle gallerie principesche ornate dalle effigi dei più celebri pittori. Armand Seguin (1767-1835), chimico, industriale (le sue concerie occupavano l'isola di Sèvres che porta ancora il suo nome), finanziere ed appassionato d'arte, fu il primo acquirente e molto probabilmente, anche se non è del tutto accertato, il committente del dipinto. In ogni caso, per incoraggiare l'arte contemporanea Seguin organizzò nel 1801 un concorso aperto a dieci pittori.

Fra i personaggi estranei alle arti figurative si trovano rappresentati nel quadro due artisti del Théâtre-Français, François-Joseph Talma (1763-1826), attore tragico più volte ritratto da Boilly, Nicolas Anselm, detto Baptiste il vecchio (1761-1835), attore comico, ritratto nel 1800 da Boilly, e Simon Chenard (1758-

18 BnF, Estampes, Coll. Deloynes, XIX, p. 630, pièce 527, p. 4.

19 CHARLES PERCIER e PIERRE-FRANÇOIS-LÉONARD FONTAINE, *Recueil de décorations intérieures [...] composées par C. Percier et P.F.L. Fontaine*, Paris, chez les auteurs, 1801, p. 21.

1831), cantante al Théâtre-Italien. Quest'ultimo abitava nello stesso palazzo di Boilly, che di lui ha lasciato diversi ritratti; egli era legato anche ai pittori Gérard e Prudhon e fu un attento collezionista. Talma, Baptiste il vecchio e Chenard figurano nella parte destra del quadro. All'estrema sinistra della composizione, in un angolo isolato e più in avanti rispetto al cavalletto, Boilly ha collocato il letterato François-Benoît Hoffman (1760-1828) ed il compositore Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) (fig. 1bis), presentandoli in conversazione. Hoffman era giunto a Parigi nel 1785 e si era presto legato a Méhul, scrivendo i libretti di molte sue opere: *Euphrosine ou le Tyran corrigé* (1790), *Stratonice* (1792) e, poco dopo questo quadro, *Ariodant* (1799) e *Adrien* (1799).

Méhul, raffigurato con il cappello in mano, è abilmente messo in luce dal pittore, che lo colloca come a chiudere la composizione, rivolto verso il gruppo. Mentre la maggior parte dei ritratti di artisti qui rappresentati sono stati oggetto di schizzi dipinti conservati dal 1863 al Museo delle Belle Arti di Lille, lo schizzo preparatorio per il ritratto di Méhul sembra essere appartenuto a un discendente del poeta Antoine-Vincent Arnault (1766-1834). Questi scrisse diversi libretti per Méhul. Grande amico di Boilly, ma anche di Isabey, i quali ne hanno lasciato diversi ritratti, Arnault mise in scena le sue opere con le scene di Percier e Fontaine, la recitazione di Talma e l'appoggio critico di Hoffmann. Si vede dunque quale stretta cerchia di amici e collaboratori circondi Boilly e anche Méhul.

Méhul è in ogni caso in primo piano (uno degli schizzi disegnati di Boilly²⁰ mostra che inizialmente egli lo aveva collocato con il suo librettista dietro al cavalletto di Isabey) e il suo contegno elegante contrasta con il gesto un po' enfatico del suo amico. Il ritratto in piedi che ci offre Boilly è uno dei più interessanti del musicista, ed è utile affiancarlo al ritratto a mezzo busto disegnato a pastello nel 1795 da Joseph Ducreux (1735-1802), oggi conservato nel Museo Nazionale del Castello di Versailles²¹ (fig. 2). Méhul è presentato in tenuta molto elegante e con i capelli che ricadono sulle spalle, diversamente dalle sue rappresentazioni successive, a cominciare da quella del barone Gros²². Notiamo che Arthur Pougin nella sua monografia sul musicista consacra un capitolo ai suoi ritratti²³, ignorando però tutte le opere di Boilly: assente il ritratto di gruppo

20 Lille, musée des Beaux-Arts, P.L. 1115, in A. SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES, *Boilly*, cit., n° 19.

21 XAVIER SALMON, *Musée national du château de Versailles. Les Pastels*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, pp. 68-70, n° 14.

22 CAROL GODFREY, "Gros and Méhul", in «The Burlington Magazine», Vol. 114, N° 836, Nov. 1972, pp. 768-775.

23 ARTHUR POUGIN, *Méhul. Sa vie, son génie, son caractère*, Paris, Fischbacher, 1893, p. 394.

nell'*atelier* di Isabey, così come il suo ritratto a mezzo busto²⁴ e i due ritratti (non ritrovati) di Méhul e sua moglie²⁵. In compenso il musicografo insiste sul fatto che l'*atelier* di Ducreux costituiva un cenacolo che riuniva artisti, uomini di lettere e personalità come "La Harpe, Demoustier, Fontanes, La Chabeaussière, Piccini, il generale Clarke, Castil-Blaze, il *vaudevilliste* Deschamps, lo *chansonnier* Coupigny, Sophie Arnould, Mme Récamier [e] Mlle Clémence Ducreux". Pougín indica anche che il compositore frequentava le cene di Talma che riunivano pittori, poeti e compositori, e che era

molto mondano, in questa società che si ricostituiva con gioia, all'ombra di un governo riparatore, in seguito alle tempeste della Rivoluzione. Sommerso di attenzioni, egli si trovava strettamente legato non soltanto al mondo degli artisti, musicisti, attori, pittori – suo elemento naturale, ma anche al mondo degli affari, della politica, della finanza, e persino dell'oziosità²⁶.

Quando Boilly ritrae Méhul nell'*atelier* di Isabey, il compositore ha appena conosciuto il mezzo successo della sua opera *Le Jeune Henri* (1797)²⁷. Nel rendergli omaggio, due anni dopo la sua scomparsa, davanti all'Accademia reale delle Belle Arti, Quatremère de Quincy ci offre un piccolo pezzo di bravura sull'arte di dipingere un quadro attraverso i suoni e sulla ricezione di quest'opera:

L'arte di produrre immagini attraverso i suoni non chiede ordinariamente al poeta una materia troppo rifinita. Il musicista preferisce quei tratti un po' vaghi, nei quali il suo pennello possa vagare liberamente; egli ama esercitarsi su degli schizzi che conclude, oppure affida a noi il compito di completarli; poiché abbiamo, più di quanto non si pensi, una parte nel suo lavoro imitativo. [...] Tale è l'azione simpatetica dell'immaginazione, soprattutto nei confronti della musica strumentale, che opera, per mezzo di combinazioni puramente astratte, e per effetto di questa trasposizione sottile che compie la nostra anima, delle impressioni acustiche, contro le sensazioni visive che corrispondono loro. Questa segreta facoltà di mettere così al lavoro l'immaginazione dell'ascoltatore, segreto riservato al genio, venne singolarmente ricercata dal signor Méhul. [...] M. Méhul provò poco tempo dopo uno di quei rovesci che più di un autore scambierebbe con dei successi assicurati. Voglio parlare dell'opera del *Jeune Henri*, salvatasi dall'oblio grazie alla sua brillante *ouverture*. [...] L'*ouverture* du *Jeune Henri* è rimasta un modello di pittoresco strumentale. È un quadro tracciato con dei suoni, o piuttosto è un insieme di pitture successive, come sono le scene mobili del teatro, e che vi trasportano da un luogo all'altro con la rapidità del

24 Vendita Antoine-Vincent Arnault, Paris, 15-18 avril 1835, n° 147.

25 *Exposition L.L. Boilly*, organizzato dagli Amis du Musée Carnavalet, Paris, Ancien Hôtel de Sagan, 1930, n° 89-90.

26 A. POUGIN, *Méhul*, cit., p. 151.

27 MARY ELIZABETH CAROLYN BARTLET, *Etienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*, Heilborn, L. Galland, 1999, vol. 1, pp. 212-228.

pensiero, capolavoro di quel genere imitativo che sta alla musica come il genere descrittivo sta alla poesia e che, come il genere descrittivo, deve essere impiegato sobriamente, come tutto ciò che lusinga l'immaginazione a spese del sentimento²⁸.

La fortuna critica di questa *ouverture* è in ogni caso innegabile, come è stato recentemente mostrato da Patrick Taïeb²⁹, e la sua notorietà si estenderà fino agli organetti dei saloni e di strada. Come molte opere di Méhul, essa “fecondò il XIX secolo”, per riprendere la bella espressione di Joël-Marie Fauquet³⁰.

Quatremère de Quincy ci indica infine ciò che caratterizzava il temperamento di Méhul nella società e in particolare nella comunità artistica:

Non abbiamo bisogno di alcuna ispirazione esterna, per intrattenervi qui sulle qualità morali che distinsero il nostro confratello in tutte le posizioni sociali in cui avemmo la fortuna di apprezzarlo: giustezza di spirito, finezza di gusto, urbanità di costumi, delicatezza di modi, egli univa in sé tutto ciò che fa l'uomo amabile nel mondo, l'amico sicuro nei rapporti della società³¹.

Nel quadro di Boilly, Méhul è in ogni caso perfettamente integrato a questo gruppo di artisti provetti, sicuri del loro talento, di buona educazione, tutt'altro che *bohémien*s. Molti entreranno poi nella cerchia del *salon* di Lucien Bonaparte, ma anche in quella della Malmaison, diventando amici o clienti. Raggruppando questi artisti già reputati, Boilly offre generosamente all'attenzione del pubblico quello che Sylvain Laveissière considera come un “gruppo d'interesse” in cui ciascuno si «mostra» ai suoi futuri committenti ed in ogni caso al potere in ascesa. La critica non si era sbagliata, affermando che durante il *Salon*

la folla assedia questo quadro [...]. Piace ritrovare i lineamenti degli Artisti celebri. [...] Vi si rende visita non tanto per il talento del Pittore, quanto per quello di coloro dei quali egli offre l'immagine³².

28 “Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Méhul, Musicien, lue à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts du 2 octobre 1819”, in *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts à l'Institut par M. Quatremère de Quincy*, secrétaire perpétuel de cette académie, Paris, Adrien Le Clerc et Cie, 1834, pp. 128-129 e 133-134.

29 PATRICK TAÏEB, “La Chasse du Jeune Henri (Méhul, 1797). Une analyse historique”, in «Revue de musicologie», t. 38, n° 2, 1997, pp. 205-247.

30 JOËL-MARIE FAUQUET, art. “Méhul”, in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, J.-M. Fauquet (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 764.

31 [Quatremère de Quincy], Institut royal de France. Académie royale des Beaux-Arts. Funérailles de M. Méhul [le 20 octobre 1817], Paris, Imprimerie de Firmin Didot.

32 [J.-B. Chaussard detto Pubblicola], “Beaux-Arts”, in «La Décade philosophique», XVIII, n° 35, 20 fructidor an VI/6 settembre 1798, p. 469.

Un *vaudeville* rappresentato nell'ottobre 1798, *Le déménagement du Sallon*, riassume perfettamente quello che fu inteso come un progetto al tempo stesso amichevole e pubblicitario:

Le Peintre habile, avec succès, / Par amitié servant la gloire, /Faisant un tableau de portraits, /A fait un tableau pour l'Histoire³³.

Malgrado lo scioglimento dell'Accademia, è come se qui fosse proposta un'assemblea di nuovi pretendenti, quella degli artisti del Direttorio, in cerca di clientela e di riconoscimento. Escludendo ogni presenza femminile (ma posta sotto la protezione di Minerva), la conversazione fa dell'*atelier* un *salon*, e conferisce una nuova dignità a questa comunità riunita in uno spirito di promozione³⁴. La tradizione dei grandi uomini e dei grandi artisti si vede sostituita da quella degli artisti contemporanei: l'artista è un uomo pubblico, l'*atelier* un luogo alla moda³⁵. Ma la tradizione è mutevole come le generazioni.

Horace Vernet e Amédée de Beauplan (1821): sala d'armi o cospirazione napoleonica?

L'atelier di Horace Vernet (1789-1863), dipinto una ventina di anni più tardi (fig. 3), è in effetti tanto rumoroso quanto quello di Boilly era senza parole³⁶. Vernet è al centro del quadro, tiene in una mano un fioretto e nell'altra la tavolozza, e fronteggia il luogotenente Charles Ledieu (nato nel 1794), che è anche suo allievo. Il pittore è attorniato da venticinque uomini, molti dei quali veterani dell'armata imperiale³⁷, attivi bonapartisti o orléanisti, e tra questi alcuni sono anche pittori (Langlois, Athalin). Tra loro si trovano l'ufficiale Louis Bro (1781-1844), che nelle sue memorie, pubblicate dal nipote nel 1914, rievoca

33 LEGER, CHAZET, EM. DUPATY e DESFOUGERAIS, *Le Déménagement du Sallon ou le portrait de Gille, comédie-parade [représentée pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 25 Vendémiaire an 7 [16 octobre 1798]]*, pp. 30-31.

34 EWA LAJER-BURCHARTH, *Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven e London, Yale University Press, 1999, pp. 213-214.

35 S. L. SIEGFRIED, *The Art of Louis-Léopold Boilly*, cit., pp. 96-97 ("The Artist as Public Man").

36 C'est ce que brocarda Armand, autore di *la Vérité en riant, ou les tableaux en Vaudeville*, Paris, [1798], n° 2, p. 12: « Dialogue entre deux amateurs: [...] Que leur manque-t-il? /La parole. »

37 NINA-MARIE ATHANASSOGLU-KALLMYER, "Imago Belli: Horace Vernet's *L'Atelier* as an Image of Radical Militarism under the Restoration", in «The Art Bulletin», 68, n° 2 (Juin 1986), pp. 268-280.

l'*atelier*³⁸, Auguste de Forbin, allievo di David e direttore dei Musei Reali, Duchesne, collezionista e mercante d'arte, nonché vari pittori amici di Vernet: Adolphe Ladurner, più tardi pittore di Nicola I di Russia, Eugène Lami (raffigurato nell'atto fortemente simbolico di suonare una tromba, e che realizzò insieme a Vernet la *Collection des uniformes de l'armée française de 1791 à 1814*), infine Jean-Pierre-Marie Jazet, pittore ed incisore, che di questo quadro realizzò una stampa, esposta al *Salon* del 1824 (fig. 4).

Si notano anche il busto di Joseph Vernet e l'opera di ammissione all'Académie di Carle Vernet, *Le triomphe de Paul Emile*, che svolgono una funzione commemorativa e collocano chiaramente Horace nella discendenza artistica della sua famiglia. Il pittore Abel de Pujol, allievo di David e fratello di Madame Vernet, e l'altro suo cognato Janville, ufficiale in pensione ma "intendente" del pittore, rafforzano con la loro presenza questo forte spirito familiare.

Anche gli oggetti sono stati scelti in funzione del loro valore simbolico³⁹. Una spada a doppio taglio è appesa al muro, insieme a un bicorno che ricorda quello di Napoleone. Il cavallo bianco rinvia sicuramente al Visir dell'Imperatore. Elmi, spade, sciabole, fucili sono altrettanti emblemi militari. La scimmia è un luogo comune delle scene di *atelier* sin dal XVII secolo: ora immagine umoristica dell'esperto d'arte, ora sostituto ironico del pittore al suo cavalletto⁴⁰, ma anche rappresentazione del gusto o evocazione dei vizi. Forse vi è qui un'allusione alle discussioni politiche che si alternano con il lavoro dell'artista, caratterizzando anche l'ambivalenza del luogo in cui si fuma, si fa la *boxe*, si parla e si legge. Il violino appeso al muro non ricorda quello delle bambocciate e delle allegre compagnie nordiche? Questo *atelier* non è una sorta di sala d'armi, secondo la tradizione olandese, o di bivacco alla Watteau con il suo suonatore di tamburo? Il fucile e la cerbiatta simboleggiano l'amore per la caccia, ma forse anche l'udito, nella tradizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, evocando così anche il *topos* dei cinque sensi.

Si vede appena il musicista, seduto a un piccolo pianoforte quadrato dai piedi scanalati, al quale si appoggia il pittore Eugène Lami per suonare la tromba: si tratta di Amédée Rousseau de Beauplan (1790-1853), scrittore, pittore paesaggista che espose al *Salon* tra il 1833 e il 1842, ma anche compositore. Molte delle sue romanze degli anni 1816-1821 sono conservate in forma di schizzi⁴¹. A partire dal

38 *Mémoires du général Bro (1796-1844) recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le Bon Henry Bro de Comères*, Paris, Plon-Nourit, 1914, pp. 163-166.

39 CLAUDINE RENAUDEAU, *Horace Vernet (1789-1863). Chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, s.l.s.n., 2000, pp. 205-210, n° 139.

40 BERTRAND MARRET, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001.

41 Paris, BnF, Musique, Ms 3603 (11), 98 ff, 174 pagine di musica e Ms 3603 (11).

1834 egli pubblicò regolarmente la propria musica, in particolare su *Le Ménestrel*. Le sue commedie sembrano tutte posteriori al quadro di Vernet, come pure l'opera in due atti *L'amazone* (1830), l'"historiette" *L'Ingénue de Saint-Lô* (1832), le "comédies-vaudevilles" *La dame du second* (1840) e *La Villa Duflot* (1842), o ancora l'"opéra-comique" *Le Mari au bal* (1845). Numerose sono le canzonette e romanze di ispirazione militare (*Le Bon Français, Le gentil soldat, La musique militaire, Le soldat et le berger, Le trompette trahi*). Alcune non nascondono l'impegno bonapartista, come *La Napoléone, chant national*, pubblicata nel 1840, senza dubbio in occasione del ritorno delle ceneri di Napoleone Bonaparte.

Horace Vernet dal canto suo era violinista e ce ne ha lasciato il ricordo in un autoritratto a disegno molto umoristico: il suo viso è formato dalla cassa di un violino, mentre il manico dello strumento sostituisce il collo⁴². Berlioz soggiornò a Roma mentre Horace Vernet era direttore dell'Académie de France, e ci ha lasciato una testimonianza, affettuosa e dura al tempo stesso, del temperamento e delle qualità dell'artista:

È un ometto asciutto, di aspetto elegante, servizievole ma sensibile, un figlio rispettoso che ama la propria figlia come un fratello e la propria moglie come uno zio, guadagna ventimila franchi in otto giorni, usa la pistola e la spada come Saint-Georges, è un ammirevole tamburino che danza la tarantella con la figlia tanto da far crollare il salone per gli applausi, è rigido e secco, buono e franco, ama Gluck e Mozart e detesta l'Accademia. Vi è molto di buono in tutto questo⁴³.

Berlioz aggiunge qualche mese dopo, citando come canti Gluck accompagnandosi alla chitarra: "M. Horace dice sempre che è magnifico e [...] che egli è pazzo di musica, ma non sente niente"⁴⁴. È forse questa una delle ragioni che spiegano come dieci anni prima, prima del suo soggiorno romano, Vernet abbia provato simpatia per il talento facile di Amédée de Beauplan?

L'*atelier* di rue des Martyrs è in ogni caso quello in cui Horace Vernet fu costretto a presentare le proprie opere nel 1822, dopo che due di esse erano state rifiutate dal *Salon* del 1821. Questa mostra personale gli permise di esprimere le proprie convinzioni politiche e pittoriche. Era il naturale seguito delle riunioni che si erano organizzate in questo luogo diventato, secondo il generale Bro, il luogo di ritrovo dei fedelissimi dell'Imperatore. Il quaderno dei visitatori dell'*atelier* fra il

42 Paris, BnF, Estampes, Rés. Na 40a-Petit fol. Cfr. CATHERINE MASSIP e CÉCILE REYNAUD, *Berlioz. La voix du romantisme*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Fayard, 2003, p. 70, n° 69, riprod.

43 PIERRE CITRON (a cura di), *Hector Berlioz. Correspondance générale*, Paris, Flammarion, 1972, I, 9 maggio 1831, p. 447.

44 P. CITRON (a cura di), *Hector Berlioz*, cit., I, 24 juin 1831, p. 460.

1817 e il 1827 mostra che, su settantatré visitatori, quarantasei furono militari⁴⁵. Dal 1814, Vernet aveva affermato il proprio impegno contrapponendosi all'accademismo di David. Sospetto agli occhi della polizia reale, l'*atelier* veniva sorvegliato. L'immagine un po' marziale ma anche radicale che ne dà Vernet nel 1821 afferma l'amicizia venata di nostalgia fra i veterani dell'epopea napoleonica. L'agitazione di questi uomini polivalenti, militari, pittori, alti funzionari, musicisti, letterati, è al tempo stesso una cospirazione contro i Borboni e contro l'accademismo. Lo studio di Vernet è un luogo sovversivo, in ogni caso di opposizione. Esso ebbe un'influenza duratura sull'immaginario artistico della metà del secolo, come mostra un'illustrazione riprodotta in *Le Magasin pittoresque* del 1849, intitolata "Interno dell'*atelier* di un artista del diciannovesimo secolo". L'anonimo autore chiama a testimone il lettore per sottolineare il lassismo degli *ateliers* di artisti contemporanei, in questo caso quelli di Auguste Clésinger (1814-1883) e Camille Roqueplan (1803-1855):

Tanto si notano dignità, applicazione e silenzio nel primo⁴⁶, tanto si trovano qui disinvoltura, frivolezza e rumore.

Mentre un artista dipinge, un altro modella l'argilla, gli allievi e gli amici fumano e chiacchierano, aizzano un *king-charles*, suonano la chitarra o si esercitano a tirar di scherma con un bastone. Che ne è dell'ispirazione in mezzo a questa agitazione? Essa fa ciò che può. Se, spaventata o stordita, essa fugge via, lo scalpello e il pennello continuano l'opera, la mano fa a meno dell'anima e continua a ricoprire la tela di un'immagine vuota di pensiero⁴⁷.

Numerosi dettagli (i lottatori, il fumatore, la scimmia, gli animali) richiamano lo studio di Vernet, ma altri annunciano, come vedremo, quello di Courbet (la donna vicino al cavalletto del pittore, il cranio poggiato a terra, la tavola e l'uomo che legge).

Gustave Courbet e Alphonse Promayet (1855): "allegoria reale" o onirica?

L'atelier du peintre di Courbet, tela di notevoli dimensioni (fig. 5), è stata, per così dire, "presentata" dal suo creatore a Champfleury in una lettera d'intento indubbiamente pubblicitario, nell'autunno 1854:

È la storia morale e fisica del mio *atelier*. Prima parte: sono le persone che mi servono, mi sostengono nella mia idea e partecipano alla mia azione. Sono le

45 C. RENAUDEAU, *Horace Vernet*, cit., p. 208.

46 L'autore allude all'*atelier* dello scultore fiorentino Bandinelli, riprodotto alla p. 348 della stessa rivista.

47 S.n., "Atelier de nos jours", in *Magasin pittoresque*, 1849, pp. 380-382.

persone che vivono della vita, che vivono della morte. È la società ai suoi vari livelli: alto, basso, medio. In una parola, è la mia maniera di vedere la società nei suoi interessi e nelle sue passioni. È il mondo che viene da me per farsi ritrarre. Vedete, questo quadro è senza titolo, perciò mi sforzerò di darvene un'idea più precisa descrivendovelo semplicemente. La scena si svolge nel mio studio a Parigi. Il quadro è diviso in due parti. Al centro vi sono io che dipingo. A destra vi sono coloro che agiscono nel mondo [lett. "gli azionisti"], cioè gli amici, i lavoratori, gli amanti del mondo dell'arte. A sinistra, l'altro mondo della vita triviale, il popolo, la miseria, la povertà, la ricchezza, gli sfruttati, gli sfruttatori, la gente che vive della morte⁴⁸.

L'*atelier* parigino è quello della rue Hautefeuille in cui Courbet lavorava dal 1848. Il primo titolo del quadro — *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* — fu dato in occasione della sua pubblica esposizione nel 1855, a margine dell'Esposizione universale tenutasi in rue Montaigne. Courbet precisa in seguito a Champfleury chi sono i personaggi che compongono la parte destra del suo affresco sociale, quella in cui figurano i suoi amici e coloro i quali condividono i suoi ideali. Cita via via Promayet, "col suo violino sotto il braccio" (fig. 5 bis), Bruyas (figlio di un banchiere di Montpellier, collezionista e mecenate), Guenot (un cappellaio di Ornans), Buchon (un compagno di collegio, divenuto più tardi letterato), Proudhon, Champfleury, Baudelaire. Non precisa qui siano la "donna di mondo con il marito, vestita con gran lusso", la "negra", né i due innamorati. Gli studi di Hélène Toussaint⁴⁹, nel 1977, in occasione della retrospettiva per il centenario del pittore, hanno portato nuove ipotesi, talvolta solo speculative, sull'identificazione di queste figure e soprattutto su quelle della parte sinistra del quadro. La donna di mondo sarebbe Madame Apollonie Sabatier, una galante che teneva un *salon*, accompagnata qui da Alfred Mosselmann, ricco aristocratico belga; la mulatta potrebbe essere Jeanne Duval, amante di Baudelaire. Per la parte sinistra dell'*atelier*, seguiamo la lista di Courbet e le proposte talvolta azzardate della Toussaint: un ebreo (Achille Fould, ministro delle finanze), un curato (Louis Veuillot, giornalista cattolico), un povero vecchio, reduce repubblicano del '93 (Lazare Carnot), un cacciatore (Garibaldi, simbolo dell'Italia del Risorgimento), un uomo con il tocco (Kossuth che evoca l'Ungheria insorta), un falciatore (Kosciuszko raffigurante la Polonia in rivolta), un lottatore da circo (la Turchia), una codarossa (imbonitore da fiera, la Cina), un venditore ambulante di abiti e galloni (Victor Fialin de Persigny, artefice del colpo di stato), una moglie di

48 PETRA TEN-DOESSCHATE CHU (a cura di), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 121.

49 HÉLÈNE TOUSSAINT, "L'atelier de Courbet", in *Gustave Courbet*, catalogo della mostra, Paris, Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, 1977, pp. 241-277.

operaio, un operaio (Alexandre Herzen, socialista russo), un bracconiere (Napoleone III), un becchino (Emile de Girardin, giornalista opportunista), un teschio in un giornale (il *Journal des débats*), un'irlandese che allatta un bimbo, un modello. "Dietro di lui, una chitarra ed un cappello piumato in primo piano", nonché uno spadino. Questi tre oggetti evocano, secondo Courbet, gli abiti dismessi del Romanticismo. Egli concludeva la sua presentazione a Champfleury con un'osservazione non priva di provocazione: "Le persone che vorranno giudicare avranno da lavorare, se la caveranno come potranno". Di fatto Hélène Toussaint considera questa "monumentale sciarada" come una scena esoterica in cui l'*atelier* è una loggia composta dal muro dell'Oriente (una radiografia rivela che la lampada sigillata è stata ulteriormente ricoperta) e dalle colonne del tempio (il modello e la donna nuda a simboleggiare il sole e la luna), con il bambino, la coppia fraterna, il cranio ed il gatto a completare il messaggio massonico. Molti dei personaggi rappresentati sono infatti sicuramente massoni convinti. Quando Courbet intitola il suo quadro nel 1855, parla di una "fase di sette anni" della sua carriera, numero anch'esso simbolico e che suggerisce inoltre l'anno 1848.

Dove si trova la musica, al di là dell'accessorio un po' logoro costituito dalla chitarra che accompagna il cappello e la spada? È Alphonse Promayet (1822-1872) ad incarnarla: primo personaggio della parte destra del quadro, appare in veste da camera, tenendo con negligenza il violino per il manico. Figlio di Claude-Louis Promayet (1785-1864), organista, direttore d'orchestra e professore di musica a Ornans, tentò di vivere con l'insegnamento ma nel 1858 dovette emigrare a San Pietroburgo, dove divenne maestro di musica di un ramo della famiglia Romanov. Ammalatosi di tubercolosi, tornò in Francia nel 1872 e si spense a Montpellier. Nella sua corrispondenza Courbet fa spesso menzione del suo amico di giovinezza, che d'altronde colloca in numerosi suoi dipinti (è il violinista de *l'Après-dînée à Ornans* e uno dei portatori della bara nell'*Enterrement à Ornans*) e del quale ci ha lasciato due ritratti: il primo a carboncino, datato 1847 (Musée du Louvre), l'altro, che lo ritrae in una posizione simile a quella dell'*Atelier* (fig. 6), dipinto nel 1851 (Metropolitan Museum)⁵⁰. Anche in questo ritratto Promayet è in veste da camera e sorregge il violino e un foglio di musica. Secondo Hélène Toussaint, egli potrebbe essere anche il modello del *Guitarrero* (USA, collezione privata).

Il legame fraterno fra Courbet e Promayet è confermato da un aneddoto riportato dal pittore nella propria corrispondenza (resta però difficile sapere se esso riguarda il padre o il figlio). Quando *Une après-midi à Ornans* ricevette una medaglia e fu acquistato dallo Stato al *Salon* del 1849, Courbet fu accolto calorosamente a Ornans da un gruppo di musicisti: "Promayet, che era direttore d'orchestra, mi aveva preparato una sorpresa: aveva arrangiato le mie romanze in

50 H.O. Havemeyer Collection, 29.100.132, olio su tela, 107x70,2 cm.

una sinfonia che i musicisti eseguivano in maniera molto piacevole [...] dovetti cantar loro le mie romanze". Courbet, violinista e persino violoncellista, stando al suo autoritratto del 1847 (Stoccolma, Museo Nazionale), è autore di canzoni⁵¹ e nel 1860 illustrerà le *Chansons populaires des provinces de France* di Champfleury e J.-B. Weckerlin, nonché gli *Chants populaires de la Franche-Comté* di Max Buchon (1878). Nella sua corrispondenza, egli parla in ogni caso della "dedizione" di Alphonse Promayet e, poco dopo la sua morte, lo definirà suo "buon amico"⁵².

Nell'*Atelier* il musicista porta il nostro sguardo verso il gruppo degli amici di Courbet. Il valore affettivo di questa parte del quadro prevale sulla simbologia delle arti e dei "tipi" rappresentati.

Le recenti interpretazioni dell'opera ne hanno innanzitutto sottolineato la dimensione fourierista⁵³, i rapporti con le stampe popolari (magistralmente dimostrati da Meyer Schapiro⁵⁴), i valori morali (verità, sincerità, bellezza, indipendenza)⁵⁵. Diversi autori osservano, sulla scorta di Champfleury, le qualità di regista, di "grande ordinatore"⁵⁶ di Courbet. Egli è qui al tempo stesso ritrattista, paesaggista, pittore di nature morte e anche di animali, nella tradizione di Giorgione, Rembrandt, Hals, Vélasquez e Gros (Champfleury cita d'altronde a questo proposito i maestri fiamminghi e spagnoli⁵⁷). Insieme ad altri commentatori, Youssef Ishaghipour considera *L'Atelier* l'ultimo grande quadro storico della pittura occidentale⁵⁸. Resta da convalidare il titolo che l'artista stesso ha dato al quadro, "allegoria reale". Contestato da Champfleury, esso può considerarsi, per via della giustapposizione silenziosa dei personaggi immobili e della parte di mistero mantenuta sin da principio dall'artista, come inappropriato a questa visione quasi onirica delle sue convinzioni. L'assenza di rapporti e di

51 CHARLES LEGER, "Les chansons de Courbet", in «Arts», 24 settembre 1947.

52 P. TEN-DOESSCHATE CHU (a cura di), *Hector Berlioz*, cit., lettera ai genitori, Frankfurt, 21 dicembre 1858, p. 147 e lettera a Alfred Bruyas, Ornans, 1° marzo 1873, p. 435.

53 LINDA NOCHLIN, *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*, New York, Garland Publishing, 1976; JAMES HENRY RUBIN, *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

54 MEYER SCHAPIRO, "Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 4, n° 3 e 4 (1941-1942), pp. 164-191.

55 MARGARET ARMBRUST SEIBERT, "A Political and A Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet's Real Allegory", in «The Art Bulletin», 65, n° 2 (giugno 1983), pp. 311-316.

56 H. TOUSSAINT, *Courbet*, cit., p. 271.

57 CHAMPFLEURY, "Du réalisme. Lettre à Madame Sand. 1855" in «L'artiste», 2 settembre 1855, ripreso in *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, pp. 270-285. L'edizione citata è quella del 1973, Paris, Hermann, pp. 174-175.

58 YOUSSEF ISHAGHIPOUR, *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier*, Paris, L'Echoppe, 1998.

parola che tanto colpiscono in questo affresco un po' magniloquente costituiranno in compenso l'impulso dell'ultimo *atelier*, con il quale concluderemo.

Frédéric Bazille ed Edmond Maître (1870): fratellanza artistica e riconoscimento tra pari

L'*Atelier de la rue La Condamine* di Frédéric Bazille (fig. 7) suscita in effetti tutto un altro discorso: l'ambiente, la messa in scena, la distribuzione dell'azione non hanno più molto in comune con i tre quadri precedenti. Sei soli protagonisti figurano qui, e tutti ignorano lo spettatore. Un primo gruppo conversa intorno al cavalletto: Bazille, in camiciotto nero da lavoro e con la tavolozza in mano, presenta un paesaggio a Manet. Gli altri personaggi sono stati oggetto di identificazioni contraddittorie: l'uomo con il cappello, raffigurato nell'atto di commentare l'opera in corso di realizzazione, sarebbe il critico d'arte Zacharie Astruc (o Monet), mentre il personaggio sulla scala sarebbe Monet (o Zola) che parla con Sisley (o Renoir)⁵⁹. Tutti questi amici appartengono in ogni caso alla ristretta cerchia di Bazille che nei suoi precedenti *ateliers* ospitò prima Monet e poi Renoir. A destra, isolato dalle due conversazioni, Edmond Maître (1840-1898) suona, guardando la partitura, il pianoforte verticale (fig. 7 bis).

Bazille ha dipinto in precedenza due *ateliers*: quello di rue de Furstenberg nel 1866, conservato al Musée Fabre di Montpellier, e quello di rue Visconti nel 1867, custodito nel Virginia Museum of Fine Arts di Richmond. L'*atelier* di rue La Condamine contrasta fortemente con i primi due: lo spazio, la luminosità, l'apertura sulla città, la comodità, ma anche la presenza dell'artista con pochi amici selezionati, rappresentano una grande novità e riflettono la gioia di vivere e la nuova fiducia di Bazille nelle proprie capacità creatrici. Un'impressione di convivialità emerge e focalizza così l'attenzione sulle opere appese alle pareti dello studio: esse sono quasi tutte identificate come dipinti di Bazille, Renoir e Monet.

Nel febbraio del 1865 Bazille fece la conoscenza di Edmond Maître, che diventerà l'amico più affine al suo cuore e alla sua sensibilità. François Daulte, uno dei migliori conoscitori del pittore, ha lasciato un importante studio su questa grande amicizia⁶⁰, basandosi sulla corrispondenza inedita di Edmond Maître con i familiari e sul suo *Livre de raison* [diario tenuto dal capofamiglia]. Maître lascia

59 MICHEL SCHULMAN, *Frédéric Bazille*, Paris, Editions de l'Amateur, 1995, pp. 205-207, n° 58.

60 FRANÇOIS DAULTE, *Frédéric Bazille*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1992 (riedizione di *Bazille et son temps*, Genève, Cailler, 1952) ; ID., "Une grande amitié : Edmond Maître et Frédéric Bazille", in « L'Œil », aprile 1978, pp. 36-43.

Bordeaux nel 1859 per intraprendere gli studi di diritto a Parigi, ma sei anni più tardi accetta un modesto impiego alla Prefettura della Senna, al dipartimento dell'Istruzione e della Cultura, e confessa che questo posto gli permette di dedicarsi in tutta libertà alle ricerche letterarie, artistiche e musicali che lo appassionano. In una lettera al padre, datata 10 febbraio 1864, egli confessa: "Questo impiego l'ho scelto perché umile e sicuro, e perché non affatica l'intelligenza e mi lascia tempo libero per coltivare in segreto e lontano dalla folla i diletti studi che sono l'incanto e come l'essenza della mia anima". Erudito dilettante, Maître condivide le sue passioni artistiche e le sue continue scoperte (all'Opéra, ai concerti del Conservatorio, alle mostre) con i suoi amici, nonostante rimanga nell'intimo un solitario, come scrive ancora una volta al padre, il 17 giugno 1865:

[...] nella mia solitudine soddisfo il mio gusto per l'indipendenza e la mia fame di cose ideali. Sono selvatico, perché sdegnoso, ma il mio animo selvatico viene addomesticato allorché il mio disdegno viene meno e così sono riuscito a cenare in città tutti i giorni, come un uomo di mondo⁶¹.

Bazille dal canto suo aveva lasciato Montpellier per la capitale nel 1862 per studiare medicina, disciplina che aborrisce e che abbandonò nel 1864. Non appena giunto a Parigi, si iscrisse all'*atelier* di Charles Gleyre che formò varie centinaia di allievi ed accolse per breve tempo Sisley, Renoir, Whistler e Monet. Nel suo carteggio⁶² Bazille appare costantemente dipendente dalla sua famiglia, raramente accanito nel lavoro (cosa che gli rimprovera Monet) ma avido di scoperte. Si reca regolarmente agli spettacoli (al Théâtre-Français, ai Concerti Padeloup, alle rappresentazioni dell'Opéra, ai concerti del Conservatorio, ai balli della Closerie-des-Lilas) e nei musei (il Louvre, il Musée du Luxembourg). Esprime il proprio parere su *Les Troyens*, *L'Africaine*, *La juive*, che ha modo di andare ad ascoltare, e persino a riascoltare. Suona il pianoforte ogni volta che gli si presenta l'occasione. All'inizio di dicembre 1863 scrive alla madre:

Non vedo l'ora di veder arrivare il mio pianoforte; ti prego di inviarmi tutta la musica che potrai, le mie sinfonie a quattro mani, i valzer di Chopin, le sonate di Beethoven, la partitura di Gluck, e se mi inviassi anche quella del Pardon mi faresti un grandissimo piacere. Quando avrò i soldi mi comprerò le romanze senza parole di Mendelssohn⁶³.

61 F. DAULTE, *Frédéric Bazille*, cit., p. 39.

62 DIDIER VATUONE e GUY BARRAL (a cura di), *Correspondance Frédéric Bazille*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1992.

63 M. SCHULMAN, *Frédéric Bazille*, cit., p. 331.

Bazille fece la conoscenza di Edmond Maître nel febbraio 1865, a una delle cene che il dottor Emile Blanche dava ogni domenica sera nel suo palazzo di Passy. Ce lo aveva introdotto uno zio, il comandante Lejosne, mentre Maître vi era stato introdotto da Fantin-Latour, con il quale condivideva la passione per Wagner.

Da allora Bazille e Maître non smetteranno più di cenare insieme, di suonare il pianoforte, di andare a teatro e di condividere le loro emozioni estetiche. In particolare si appassionano per Chabrier, Berlioz, Wagner:

Vado tutti i giorni a casa di Maître, dove facciamo musica in quantità. Adesso sappiamo a memoria tutte le opere di un compositore di cui non conoscevamo quasi nulla l'anno scorso, Schumann. In questo momento suoniamo brani di musicisti tedeschi moderni pressoché ignoti in Francia⁶⁴.

Entrambi hanno in comune un profondo diletterismo e una curiosità per ogni forma artistica svincolata dall'accademismo. Bazille ha dipinto due volte il suo amico. La prima nel 1867, ma è insoddisfatto del risultato e nel 1869 dipinge il magnifico ritratto oggi conservato alla National Gallery of Art di Washington (fig. 8). Lemaître, in abito blu scuro con un mazzolino di violette all'occhiello, raffigurato mentre legge tenendo un sigaro fra le dita, ha l'eleganza raffinata di un intellettuale solitario, indipendente, ma al tempo stesso molto socievole. Anche Jacques-Emile Blanche ci ha lasciato di lui un ritratto – tardivo – dandoci una testimonianza dell'influenza che egli ha avuto sulla propria educazione artistica:

Ancora non posso contemplare senza commozione la miserabile casa della rue de Seine di cui salivo, ansimando, la scala nera e maleodorante, per andare ad ascoltare la parola stimolante del mio vero educatore, dell'essere più caro, colui che mi apriva tante prospettive bloccate, ampliava il campo delle mie impazienti curiosità giovanili. Trovavo lassù una biblioteca scelta; un armadio per le partiture, [...] dei Boudin, dei Fantin, dei Claude Monet, dei Bazille, un Franz Hals di prim'ordine e due capolavori di Renoir⁶⁵.

Maître fu profondamente colpito dalla morte di Bazille durante l'assalto di Beaune-la-Rolande, il 28 novembre 1870 ("Ero legato a lui da una profonda amicizia [...] Bazille aveva le migliori doti ed era il più amabile di tutti, in ogni senso del termine"⁶⁶). Incaricato dai genitori di Bazille di liquidare l'*atelier* del suo amico e di inviare tele e disegni a Montpellier, nell'agosto del 1871, Maître confessa: "Vedrei la vita in nero se non mi rimanessero le arti". Il suo circolo di

64 Lettera alla madre, gennaio 1868, *ibid.*, p. 362.

65 JACQUES-EMILE BLANCHE, "Edmond Maître", in «L'Art vivant», n° 61, 1° agosto 1927.

66 Lettera di Maître al padre, 13 febbraio 1871, in M. SCHULMAN, *Frédéric Bazille*, cit., p. 42.

artisti costituisce la sua ragione di vita. È in effetti da diversi anni vicino anche a Fantin-Latour, che lo aveva ritratto insieme a Bazille in *Un atelier aux Batignolles* all'inizio del 1870 (Musée d'Orsay). Ma in questo omaggio a Manet non vi è allusione diretta alla musica. Nel 1885, quando Fantin-Latour dipinge *Autour du piano*, Edmond Maître è ancora qui e fa parte della cerchia dei wagneriani convinti. Ma il quadro non rappresenta un *atelier*: questo manifesto musicale si tiene nel *salon* di Antoine Lascoux, magistrato nella cui casa Maître interpreta delle trascrizioni d'opera, contribuendo a fare di questo luogo "la piccola Bayreuth"⁶⁷. Ciò spiega perché questi due ultimi quadri non sono stati presi in considerazione nel nostro polittico a quattro scene.

Bazille ha in ogni caso mantenuto sei dei personaggi raffigurati da Fantin-Latour nell'*atelier* delle Batignolles. Il suo *Atelier de la rue La Condamine* non possiede tuttavia alcun carattere dimostrativo. Annunciatore di un talento che verrà annientato dalla guerra franco-prussiana, questo quadro è una tappa verso la maturità: classicismo pittorico, originalità spaziale, colorita raffinatezza sottolineano il dialogo artistico, la fiducia e l'intimità di questo cenacolo ristretto di amici che apprezzano l'opera dei loro pari⁶⁸.

Tutti gli *ateliers* qui proposti sono stati dipinti da artisti di una certa maturità che hanno raggiunto la trentina (Bazille ha qualche mese in meno). Questi pittori ci offrono una visione personalissima del loro luogo di lavoro: audacemente aperto al pubblico (Boilly), vistosamente militante (Vernet), enfaticamente filosofico (Courbet), e per finire felicemente intimo (Bazille). È appurato che almeno tre di questi pittori erano musicisti, il che spiega senza dubbio con quale naturalezza abbiano accolto presso di loro, nell'*atelier* come nella vita, un caro amico musicista. Nel segno di questa fratellanza artistica vogliamo rendere omaggio a Joël-Marie Fauquet, abile tanto con la matita che con la tastiera: con la sua sensibilità e la sua eloquenza così particolari, non ci ha forse spesso invitati alla condivisione della musica all'ombra dei pittori a lui cari?

(traduzione di Gabriella Asaro)

⁶⁷ DOUGLAS DRUICK e MICHEL HOOG (a cura di), *Fantin-Latour*, catalogo della mostra, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, pp. 300-303.

⁶⁸ Desidero esprimere tutta la mia sincera gratitudine nei confronti di Michel Noiray per la sua attenta rilettura e per i numerosi suggerimenti.