

a parigi,
petit palais

PAGINA 10 ■

■ 18 OTTOBRE 2026 ■ ALIAS DOMENICA ■

EVA GONZALÈS

di DAVIDE RACCA
PARIGI

La giovane donna in abito bianco sta dipingendo una natura morta floreale di ispirazione settecentesca su una tela fissata al cavalletto con un deli-

cato quanto incongruo fazzoletto blu che richiama i toni screziati del tappeto. Con questa monumentale opera, Édouard Manet interpreta la modella – e molto promettente allieva – Eva Gonzalès come erede delle donne artiste del XVIII secolo (Élisabeth Vigée Le Brun in testa) e trasfigurandola in un'allegoria della Pittura.

Al fine di sottolineare al tempo stesso la teatralità della scena e i suoi riferimenti all'Antico Régime, Manet ha collocato sul cavalletto una natura morta di Jean-Baptiste Monoyer in una cornice Luigi XVI. E con questi ammiccamenti un po' calcati, sembra evocare anche la formazione di Gonzalès presso il suo primo maestro, il neo-rococò Charles Chaplin, celebre per la sua raffinatezza, nel cui atelier si formano le giovani dell'alta società.

Intanto però l'esecuzione del volto della modella, dai tratti marcati, gli intensi occhi scuri e un'acconciatura alla spagnola, sembra aver dato del filo da torcere a Manet. Studi recenti hanno mostrato che prima di risolverla, abbia cancellato la testa fino a quaranta volte, a rischio di rovinare la tela. E nonostante il sofferto travaglio stilistico l'opera suscita il duro giudizio della critica al Salon del 1870, dove la figura viene paragonata a una rigida bambola di cera o a un pappagallo.

Ed è proprio allo stesso Salon che Gonzalès si presenta per la prima volta, ma ufficialmente come allieva di Chaplin, proponendo alcune opere in pure ancora legate ai canoni eleganti e sfumati da lui appresi, come il delicato ritratto della sorella Jeanne. In realtà la sua opera principale, *L'enfant de troupe*, rivela una svolta radicale: dipinta sotto la supervisione diretta di Manet, la tela mostra un ragazzino in divisa che si staglia con decisione da

Si era formata nell'atelier neo-rococò di Charles Chaplin per poi aprirsi alla sintesi visiva del pittore di *Le Fifi*, che adorava: ma se ne rese indipendente tramite il pastello

L'allieva di Manet, via dai mezzitoni

uno sfondo scuro, con evidenti elementi presi in prestito da due sue opere: *L'enfant à l'épée* (1861) e *Le Fifi* (1866). Questa tela accende immediatamente il dibattito critico sulle dinamiche di influenza tra la giovane artista e il celebre capofila dell'avanguardia, oscillando tra chi elogia l'audacia dell'allieva e chi teme un condizionamento nefasto.

Sotto la guida di Manet, Gonzalès abbandona la ricerca meti-

colosa dei mezzitoni – che il maestro giudica roba da sincisori di riviste pittoresche – per abbracciare una sintesi visiva immediata e una pennellata più rapida, essenziale e schietta, dimostrando una devozione al maestro di cui andrà sempre fiera. In una lettera del 1880 a lei indirizzata, Manet, infatti, la ringrazia per l'amicizia e la fedeltà, per riconoscerle poi amaramente di avere avuto «troppo coraggio, e que-

sto, come la virtù, è raramente ricompensato».

È, a differenza di Berthe Morisot, furiosa nel vedere Manet ritoccare di propria iniziativa le sue tele, Gonzalès enfatizza con orgoglio il suo intervento diretto, annotando a proposito di un ritratto realizzato nel 1869: «Studio corretto / dal mio maestro / M. Édouard Manet». Ma, nella cieca foga dei destini incrociati, il sodalizio artistico e affettivo

tra i due ha una svolta tragica nella primavera del 1883: Manet muore il 30 aprile, e, appena sei giorni più tardi, il 6 maggio, si spegne anche Gonzalès, a soli trentasei anni, poco dopo la nascita del figlio. Costretta a letto, Eva ha ancora trovato la forza di intrecciare una corona per il cofano funebre del suo amato maestro e amico.

La scomparsa prematura di Eva Gonzalès interrompe una carriera pittorica di appena una quindicina di anni, ma di straordinaria intensità, frutto di un talento precoce e di un apprendimento sorprendentemente rapido. È il riconoscimento, almeno morale, non tarda ad arrivare: nel 1885, grazie alle relazioni paternerne – lo scrittore Emmanuel Gonzalès – viene organizzata una grande retrospettiva nei saloni della rivista *La Vie moderne*. La mostra richiama nomi come Monet, Degas, Renoir, Puvion de Chavannes, Mallarmé e Zola, che confermano l'interesse diffuso per la sua opera nella scena artistica parigina.

A distanza di oltre un secolo, oggi la sua arte torna protagonista al Petit Palais con la mostra *Eva Gonzalès. Parcours d'une artiste libre*, fino al 24 gennaio 2027. Un'importante monografia che riunisce quasi cento opere fra dipinti, pastelli e incisioni e restituisce ampiezza e complessità a una vicenda artistica interrotta troppo presto.

Curata da Stéphanie Cantarutti e Fleur Roos Rosa de Carvalho, e realizzata in collaborazione con il Van Gogh Museum di Amsterdam (catalogo Edizioni Paris Musées, pp. 208, € 39,00).

Eva Gonzalès, *Les Souffleurs roses*, ca. 1878-79, coll. priv., foto Jean-Louis Losi. Rubrica: un acquerello di Raoul Dufy per Colette, *Per un erbario*, Mermoud 1951

l'esposizione invita a riscoprire non semplicemente l'allieva di Manet, ma un'artista dotata di una forte personalità, espressa anche attraverso la scelta dei suoi maestri.

Un ruolo centrale nell'attuale retrospettiva spetta certamente a *Une loge aux Italiens* (1873), una delle opere più ambiziose e significative di Gonzalès. Il dipinto racconta la modernità attraverso una scena al Théâtre des Italiens, molto di moda all'epoca. La sorella Jeanne e l'incisore Henri Guérard – futuro marito di Eva – sono modelli di una composizione essenziale e monumentale, in cui l'artista trasforma il palchetto da semplice spazio mondano a «metafora stessa dell'atto di dipingere e di vedere», come bene riflette Sylvie Partry in catalogo.

Il rifiuto di *Une loge aux Italiens* al Salon del 1874 viene letto da alcuni come conseguenza dell'influenza di Manet. Ma Gonzalès reagisce con determinazione, esponendo l'opera prima nel proprio atelier, ricevendone grande plauso. Poi, nonostante il suggerimento del maestro di contentarsene, non dandosi per vinta, la espone al Salon del 1879, testimoniando così la sua indipendenza e la volontà di confrontarsi con la pittura ufficiale.

È principalmente in questa fase creativa che Gonzalès si affranca dall'ombra di Manet e Chaplin, trasformando in parallelo il pastello in uno strumento di emancipazione artistica. Si pensi, in mostra, allo straordinario *Pommes d'api* (1878), capolavoro di natura morta in cui riesce a fondere naturalismo e grazia alla Chardin. O ai ritratti, per cui viene considerata una moderna Rosalba Carriera. Attraverso virtuosismi grafici, tratteggi diagonali e l'uso innovativo della tela di lino, come in *Sous le berceau* (1880) o *Au bord de la mer* (1881), Gonzalès dimostra una padronanza tecnica straordinaria. Rispetto alla stesura più umida e tradizionale di Manet, Eva impiega tratti secchi e luminosi che la rendono di fatto pioniera della rinascita di questo medium – prima che il maestro stesso vi si cimentasse – trasformando il pastello nel suo supremo spazio di libertà.



■ VÍRIDE ■

**I ritratti floreali
di Colette,
segreti «con» Dufy**

Andréa Di Salvo



Fin dal titolo, è evidente la presa di distanza dall'idea di un erbario classico, dove le piante in genere finiscono schedate e confinate, prive di linfa, colori e profumi: rese pertanto incapaci di evocare memorie, stati d'animo, sensazioni vertiginose dei sensi che sono invece la cifra che irroria la ventina di testi dedicati ai fiori che nel corso del 1947 Colette scrive su proposta dell'editore svizzero Henry-Louis Mermoud, che le invierà perciò regolarmente, una o due volte a settimana durante un anno, mazzi di fiori da cui trarre ispirazione.

L'anno successivo, a firma della penna che aveva rivoluzionato la letteratura con la sua scrittura sensuale e anticonformista, trasfondendovi desiderio e natura, esce così *Per un erbario*, titolo malinteso dove i singoli ritratti floreali, rifuggendo da

ogni stereotipo che li assomiglia a simboli di virtù o veicolo di messaggi di un linguaggio segreto, o di dimensione decorativa che li ingabbia in rigide classificazioni botaniche, son piuttosto occasione per libere, sensuali divagazioni estetiche: digressioni che si innestano, considerazioni cromatiche, memorie e giochi.

Sempre per Mermoud, nel 1951, vien data alle stampe un'edizione di lusso dell'opera: grande formato, 366 esemplari numerati su carta Vélín d'Arches, illustrata da 13 acquerelli e 14 disegni a matita di Raoul Dufy, pittore sempre originale nel trascorrere di fasi ed esperienze diverse, e multiforme decoratore. Come Colette, che morirà pochi anni dopo, nel 1954, obbligata a trascorrere le giornate quasi immobile sul

suo famoso letto-zattera nell'appartamento affacciato sui giardini del Palais-Royal, anche Dufy è costretto a lavorare in quegli anni con le mani deformate dall'artrite reumatoide, utilizzando la tecnica del tratto continuo nei disegni a matita, e negli acquerelli, procede per movimenti rapidi, ampi e sintetici, per linee che si incrociano, sfalsate, rispetto alle campiture di colore. Dissociazione e trasparenze che evocano riverberi e senso del movimento, così distanti dall'illustrazione botanica cui Colette rimproverava «perché fermarsi a questo, o erborista?». Le tavole di Dufy non si pongono come illustrazione dei testi, ma in una sorta di risonanza emotiva, convergono in un dialogo a distanza, tra sensibilità associate, oltreché da un'estetica immaginativa e sensoriale, dalla volontà

creativa di reagire al confinamento (Elliot, pp. 93, € 20,00).

Fin dai suoi primissimi romanzi, la passione per i fiori, le piante e il giardinaggio si configura per Colette come fonte di ispirazione e perfino strumento di emancipazione femminile. Il giardino è spazio di libertà e di piacere sensoriale. I fiori co-protagonisti, soggetti a sé – come nel *Monologo della garofana* –, anche nelle vesti di indomite presenze nei campi, piante ruderali che crescono selvatiche tra le crepe dei muri o sul bordo delle strade, celebrate anche nel loro essere ruvide o calpestate. Una risposta poetica alla dominante cultura botanica del tempo (positivista, romantica, aggraziata che vuole la natura catalogata, posseduta, commercializzata) dove, se l'orticoltura impone

aride nomenclature scientifiche o invenzioni promozionali, l'autrice è attratta invece dall'irregolare, dall'anomalo, dall'inesorabile declino – i tulipani «dritti sugli scapi e rigorosamente uniformi» finché «il calore e l'eccesso di rigoglio costringono i bei petali quasi esausti ad aprirsi a ruota».

Esperienza foratamente visiva e sensoriale, la botanica di Colette recupera in questa palpitante rilettura d'erbario anche una visione descrittiva, quasi animista della natura, e perfino la valenza terapeutica e gli usi della flora locale.

Nello stesso segno delle avanguardie figurative, la natura non è più quindi modello da imitare, piuttosto linguaggio autonomo di forme e colori, riflesso di emozioni, mondi interiori, dell'ordine nascosto delle cose.

