

«Egli fonda il suo sogno su una realtà vista...»¹

COROT, VITA E OPERE

di Vincent Pomarède

Accade sovente che, per scoprire le complesse intenzioni estetiche di un artista, per intravedere a sprazzi le pulsioni interiori che motivano la sua opera o per comprendere le passioni istintive o meditate che lo animano, si riveli necessario studiare innanzitutto gli elementi che ne hanno forgiato la vocazione durante l'infanzia e la gioventù. Altre volte, invece, per poter giungere al medesimo scopo bisogna cominciare dall'analisi e dall'interpretazione delle sue opere tarde, sezionando gli ultimi anni di attività; e se è un creatore d'eccezione colui verso il quale convergono le tendenze estetiche che lo precedono e dal quale divergono quelle che lo seguono, lo studio degli esiti della sua opera appare altrettanto significativo di quello delle sue origini.

In questo spirito è dunque appassionante constatare fino a che punto i grandi pittori, generalmente riconosciuti, ammirati e celebrati – certo a volte anche dimenticati e negletti –, ritrovino spesso durante gli ultimi anni di vita una creatività e un vigore che si sprigionano tanto più quando i loro giorni sono contati. Così, l'opera tarda degli artisti, spesso affannosa e priva di moderazione, chiarisce a ritroso le battaglie che essi condussero e le influenze che subirono, le innovazioni che seppero imporre e le disillusioni patite.

Ricordiamo ad esempio gli ultimi ventisei anni di Tiziano che, dopo il 1550, mentre lavorava per il re di Spagna e per la Repubblica di Venezia, si liberava di ogni convenzione per dipingere opere caratterizzate da una strana «disgregazione fumosa della materia»; per non dire di Nicolas Poussin il quale, già quasi sessantenne, affrontava il sesto decennio del Seicento con entusiasmante vitalità, trascinato da un panteismo lirico e sereno che sviluppava nelle *Quattro stagioni* del Louvre, o nella *Fuga in Egitto* di recente acquistata dal Louvre e dal Musée des Beaux-arts di Lione. Citiamo infine, più vicini a Corot, Jean-Auguste-Dominique Ingres, che seppe concentrare tutta la sua virtuosità tecnica, le sue convinzioni e sensualità nel celebre *Bagno turco* (Parigi, Musée du Louvre), dipinto all'età di ottantadue anni; o ancora Eugène Delacroix, che cominciò a più di sessant'anni la decorazione visionaria per la chiesa di Saint-Sulpice a Parigi, in cui la lotta di Giacobbe con l'angelo sembra riassumere tutte le sue battaglie personali. E anche lui, Jean-Baptiste Camille Corot, ha conosciuto la fortuna e gli imprevisti delle lunghe carriere.

Riuscito a imporre alla famiglia la propria vocazione di pittore all'età di ventisei anni, nel 1822 – sappiamo che dipingeva paesaggi già da qualche anno –, continuava a esporre al Salon ancora nel 1875, l'anno stesso della morte. Dunque, quasi sessant'anni di lavoro: cominciata alla fine dell'Impero e durante la Restaurazione, all'epoca delle certezze neoclassiche e delle battaglie romantiche, la sua opera si concludeva così sotto la Terza Repubblica, nel momento in cui trionfava il realismo e quando gli impressionisti, già da alcuni anni, affermavano la loro indipendenza.

«l'età non può nulla sul vigore di questo arzilla e allegro vegliardo»²

All'inizio degli ultimi cinque anni della sua vita d'artista, settantaquattrenne, Corot era ancora attivo e robusto, debordante di energia e progetti, anche se la sua corrispondenza testimonia dei numerosi disturbi di salute e dei consigli di riposo dei medici: «Sembra che, come ricompensa dell'amore incrollabile che le ha dedicato, il signor Corot abbia ricevuto in cambio dalla natura il misterioso dono di ringiovanire. L'età non può nulla sul vigore di questo arzilla e allegro vegliardo. Il lavoro sembra acuire la sua verve. A ogni Salon ci porta delle tele fresche come le foglie appena spuntate»³, constatava con tenerezza uno dei difensori degli impressionisti, Philippe Burty. Viaggiando sempre più spesso attraverso la Francia per continuare a nutrire col lavoro *en plein air* la propria immaginazione, esponendo ogni anno diverse opere al Salon e consegnando ogni settimana dei dipinti ai collezionisti, Corot era stimato dai colleghi, ammirato dalla critica e ricercato sul mercato artistico; gli innumerevoli *pastiche* e i falsi che già a quest'epoca circolavano testimoniano di per sé, se mai ce ne fosse bisogno, di una notorietà senza eguali.

Certo, gli si rimproverava spesso la monotonia di alcuni «ricordi», la ripetitività della medesima atmosfera visiva o la presenza insistente di ninfe e satiri in alcuni dipinti esposti: «Corot può darci solo quest'interpretazione poetica della natura, in cui eccelle, le impressioni fugaci che mette nel suo quadro, perché è sempre lo stesso», lamentava Albert Wolff⁴ nel «Figaro», mentre Paul Mantz, constatando che egli «resta giovane» e «conserva un fascino eterno», ammetteva che «ha forse anche le sue negligenze e le sue ripetizioni»⁵; altri erano più crudeli, come Camille Selden che attaccava con forza il pittore: «Si ama davvero la natura quando non vi si scorge, come in Corot, che un unico motivo di elegia e d'idillio?»⁶.

E queste reticenze, anche se non devono offuscare il grande consenso raccolto intorno alla personalità e all'opera di Corot dopo il 1870, ostacolarono spesso il riconoscimento degli ambienti istituzionali; nel 1873,

Étienne Arago impiegava tutto il proprio prestigio e l'influenza della sua famiglia per convincere i membri della giuria del Salon a ricompensare «questo infaticabile», «questo valoroso che, per tanti anni, fu un lottatore si può dire eroico»⁷. Invano. Bisognerà, in definitiva, che siano i suoi stessi, numerosi amici ad attribuirgli, il 29 dicembre 1874, una medaglia d'onore all'insieme della sua opera, per poter riparare all'indifferenza delle varie giurie del Salon.

Allo stesso tempo i giovani teorici dell'impressionismo, desiderosi di rinnovare le arti figurative, ammiravano gli ultimi fuochi di un pittore di cui conoscevano il fondamentale contributo all'evolvere della rappresentazione della natura. Così Odilon Redon, commentando il Salon del 1868 per il giornale di Bordeaux, sua città natale⁸, scriveva due pagine più che lusinghiere sul pittore di Ville-d'Avray: «[...] questo eminente maestro possiede sempre rare qualità di composizione severa, classica e semplice. [...] Tutti sanno che il signor Corot, i cui quadri sembrano incompiuti, è al contrario immensamente sottile e sapiente. [...] egli fonda il suo sogno su una realtà vista. [...] Ecco l'artista superiore: pittore davanti alla natura, poeta o pensatore in studio».

A sua volta, nello stesso anno, Émile Zola affermava: «Se i toni velati, che gli sono abituali, sembrano collocarlo fra i sognatori e gli idealisti, la fermezza e la solidità del tocco, il sentimento vero che ha della natura, la comprensione ampia degli insiemi, soprattutto l'esattezza dell'armonia dei valori, ne fanno uno dei maestri del naturalismo moderno»⁹. Sei anni più tardi, quando commentava il Salon del 1875, l'autore de *La preda* e de *L'ammazzatoio*, considerando Corot uno degli antenati di questa cultura «naturalista» che egli reclamava, si appassionava altrettanto scoprendo i *Piaceri della sera* (Los Angeles, The Armand Hammer Foundation), descrizione elegiaca di un «tramonto con danze di fauni sull'erba, nell'aria rosea del crepuscolo, una delle opere più sincere e commosse che io conosca»¹⁰.

Dunque, nonostante la longevità della sua carriera, Corot entusiasmava le nuove generazioni, e la sua opera doveva influenzare profondamente la «nuova pittura»; tutti i giovani impressionisti rivendicavano infatti in questo periodo l'ascendenza dal pittore di Ville-d'Avray.

Pierre-Auguste Renoir, nel rievocare il celebre *Porto di La Rochelle* esposto al Salon del 1851¹¹ (New Haven, Yale University Art Gallery), invidiava ancora nel 1918 la maniera in cui Corot era riuscito a dare «il colore alla pietra», definendolo «il grande genio del secolo» e «il più grande paesaggista mai vissuto»¹²; Renoir, che ricordava i consigli dispensati da Corot di «non essere mai sicuri di ciò che si fa fuori» e di «rivedere sempre l'opera in studio»¹³, confidava d'altronde a suo figlio, il cineasta Jean Renoir: «Ho capito subito che il più grande era Corot. Lui non scomparirà mai. Si sottrae alle mode come Vermeer di Delft»¹⁴.

Altro esempio in questo senso, Alfred Sisley, che da parte sua riprendeva la stessa analisi, dichiarando nel 1893: «Quali sono i pittori che prediligo? Per non parlare che dei contemporanei: Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet, i nostri maestri [...]. Tutti coloro che abbiano amato la natura e sentito con forza»¹⁵. E dovremmo citare anche Camille Pissarro, già allievo del pittore di Ville-d'Avray – come la sua collega Berthe Morisot –, che consigliava al figlio, allora apprendista pittore, di seguire l'esempio dei grandi artisti, «i Delacroix, i Millet, i Corot, i Tassaert [che] sono stati tutti accettati solo a forza di lotte e di battaglie»¹⁶.

Ma un'unica ombra si rileva nei suoi ultimi anni: Corot, invischiato in relazioni amichevoli ma eccessive con numerosi mercanti, produceva dipinti «uno dietro l'altro»; costantemente aiutato da molti collaboratori, dipingendo così decine di composizioni più o meno stereotipate. Era forse un retaggio commerciale da figlio di mercanti? Un'incapacità patologica di dire di no? Un'attrazione istintiva per il denaro? La soddisfazione di essere riconosciuto dai suoi contemporanei? Il desiderio di piacere? Indubbiamente tutte queste ragioni erano legate insieme, come altrettante, profonde spiegazioni del suo comportamento; Étienne Moreau-Nélaton, attento biografo del pittore, testimonierà nel 1905 di queste costanti pressioni: «Corot adesso, a Parigi, non dispone più di sé. La sua indipendenza soffre contemporaneamente della sua fama e della sua bontà. La sua porta viene presa d'assalto contemporaneamente dai clienti e dagli avvocati»¹⁷. Tutti i collezionisti francesi ebbero ben presto ognuno il proprio (o i propri) Corot appeso al posto d'onore; ma stranamente questa disordinata diffusione contribuiva alla banalizzazione della sua opera così come alla sua notorietà¹⁸.

Inevitabile conseguenza, ahimè, di questo atteggiamento troppo commerciale, fu che il maestro di Ville-d'Avray, sebbene influenzasse tutti e venisse copiato o imitato da numerosi pittori minori, non aveva in realtà formato dei successori; alcuni rivendicarono la loro filiazione dalla sua opera – Stanislas Lépine, Antoine Chintreuil, Camille Pissarro –, ma la maggior parte di coloro che si richiamavano direttamente a Corot ne furono sostanzialmente degli imitatori, alla maniera degli one-sti e dotati Achille François Oudinot e Paul Désiré Trouillebert.

Nonostante queste limitazioni, che purtroppo infangarono a volte la sua fama postuma, appare oggi evidente che Corot ha dipinto negli ultimi anni della sua vita alcuni dei migliori capolavori, dipinti che riassumono per sé soli l'insieme delle ricerche della sua attività; ritirato nello studio privato parigino o in quello, ancor più isolato, che inaugurava a Coubron nel 1873, egli riprendeva allora, uno a uno, tutti i temi e tutte le tecniche che aveva studiato per ben cinquant'anni.

«ecco l'artista superiore: pittore davanti alla natura, poeta o pensatore in studio»¹⁹

Stupisce che, dopo il 1870, Corot sembri in effetti ansioso di dimostrare come il suo occhio e la sua mano lavorassero sempre in maniera perfettamente sincronizzata, studiando *en plein air* la natura e i suoi «ornamenti», le architetture urbane o le campagne familiari; le sessioni di esercizio dal vero condotte davanti al *Campanile di Douai* (Parigi, Musée du Louvre), all'interno delle chiese di Mantes (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) e di Sens (Parigi, Musée du Louvre) o durante le villeggiature dei suoi amici Preschez a Coulommiers (Collezione privata) e Robaut ad Arras (*Il mulino di Saint-Nicolas-les-Arras*, Parigi, Musée d'Orsay), rivelano infatti la continuità dei suoi studi sullo spazio, sulla luce e il colore, e la sua ricerca di precisione e semplicità di tocco della pennellata. A quell'epoca egli rivisitava tutti i luoghi che in Francia lo avevano ispirato all'inizio della carriera, come la zona di Rouen (*Canteleu*, Parigi, Musée du Petit Palais), Étretat (Saint Louis Art Museum), la foresta di Fontainebleau (*Arleux-Palluel*, Colonia, Wallraf-Richarz Museum) e, naturalmente, i dintorni di Ville-d'Avray.

Benché la sua formazione artistica fosse da tempo conclusa, Corot si ostinava a compiere regolarmente le proprie «esercitazioni» direttamente dalla natura. Pur restando un maestro della pittura *en plein air*, continuava infatti a produrre, con trasporto e perseveranza, le variazioni pittoriche maturate in *atelier* a partire dagli studi eseguiti dal vero; ad esempio, dopo aver dipinto sul posto la veduta di una strada a Sainle-Noble vicino Douai (Collezione privata), il pittore riprendeva in studio questa stessa composizione, rendendola più scenografica e strutturata per consegnarci uno dei suoi capolavori, oggi conservato al Louvre (Parigi, Musée du Louvre). Allo stesso modo, il tempo passato a studiare il ponte di Mantes o la celebre cattedrale di questa città si trasformava in paesaggi ricomposti, di un equilibrio e di una poesia incomparabili (*Il ponte di Mantes*, Parigi, Musée du Louvre, o Lisbona, Fondazione Calouste Gulbenkian; *Mantes, la cattedrale e la città viste dagli alberi*, Reims, Musée des Beaux-Arts). Osannate dai collezionisti, queste false «vedute» dipinte nei suoi ultimi vent'anni, che conservavano l'impressione realistica della natura ricostruendola interamente, furono certamente all'origine del successo universale riscosso dal pittore.

Questo rapporto fra lo studio dal vero e il lavoro di ricomposizione in studio risale in realtà agli anni della sua formazione e alla forte influenza della teoria neoclassica del paesaggio all'epoca da lui studiata (si veda *infra*); così, egli s'intestardiva a esporre dei grandi paesaggi storici, proponendo al Salon almeno un quadro di questo genere ogni due o tre anni; nel 1873 inviava ad esempio una *Pastorale* (Glasgow Art Gallery and Museum), allo stesso tempo lirica e splendidamente mitologica, mentre nel 1875 veniva esposto postumo il sorprendente *Biblis*, al quale lavorava ancora poche settimane prima della morte (The Niigata Prefectural Museum of Modern Art).

Nonostante l'evoluzione allora inesorabile del genere del paesaggio, e sebbene egli sia stato uno dei primi a dipingere la natura «per sé stessa», il pittore rifiutava dunque di rompere completamente con la narrazione e con la messa in scena.

Ricordiamo comunque, e soprattutto, che Corot non fu soltanto un paesaggista, e che proprio durante gli ultimi anni di vita dipinse le sue figure più toccanti.

Trascurando dopo gli anni cinquanta il ritratto tradizionale, il pittore aveva inventato un genere di rappresentazione della figura umana del tutto personale e originale, che abbiamo voluto chiamare «figure di fantasia» in omaggio alle celebri figure dipinte da Jean-Honoré Fragonard nel Settecento; in questi quadri straordinari, eseguiti in studio su giovani modelle pagate alla giornata, Corot si concentrava interamente sul lavoro di tocco del pennello e sulla descrizione di sentimenti ed emozioni semplici: sogno, malinconia, misteri della lettura, abbandono malinconico... Ottenendo un notevole successo commerciale, anche se non vennero praticamente mai esposte al Salon, e diffusesi rapidamente in America e in Inghilterra – ma stranamente molto meno in Francia –, le figure di fantasia di Corot, soprattutto quelle dei suoi ultimi anni, furono ammirate da Renoir, Edgar Degas, Mary Cassat o Berthe Morisot, prima di essere studiate attentamente dalla generazione di Picasso e Matisse. Questo periodo tardo vedeva la creazione di numerosi capolavori in questo genere: *Mademoiselle de Foudras* (Glasgow, Art Gallery and Museum), che sarà copiato appunto da Picasso o *L'Albanese* (Brooklyn Museum) nel 1872; *Il monaco col violoncello* (Amburgo, Kunsthalle), *Nilsson o La gitana col mandolino* (San Paolo, Museu de Arte de Sao Paulo) e *La signora in blu* (Parigi, Musée du Louvre) nel 1874.

Avviato nel 1825, durante il primo viaggio in Italia, questo studio intimo e approfondito della figura umana continuava quindi la rappresentazione pittorica degli stati d'animo che il pittore voleva trascrivere pittoricamente, durante i suoi ultimi anni, nei paesaggi di «ricordo». Stupisce la frenesia creativa di questo periodo; la moltitudine di quadri e la diversità delle fonti d'ispirazione sorprendono e commuovono, come

se egli volesse riassumere tutta la sua opera tramite l'evocazione dei sentimenti e la loro illustrazione in pittura: «Non avete idea di ciò che vorrei fare di nuovo! Vedo delle cose che non ho mai visto prima. Mi sembra di non aver mai saputo fare un cielo! Quello che ho davanti a me è molto più rosa, più profondo, più trasparente! Ah! Come vorrei mostrarvi questi immensi orizzonti», confidava all'amico e futuro biografo Alfred Robaut il 25 gennaio 1875, qualche giorno prima della morte²⁰.

In questo estremo periodo della vita Corot viveva in effetti stranamente "al presente", cogliendo l'attimo immediato, come se tutta la sua carriera fosse sfumata nella pratica quotidiana della pittura e, soprattutto, come se le sue aspirazioni professionali e artistiche non fossero mutate dai tempi della sua giovinezza e della sua formazione. Rispondendo il 3 febbraio 1871 alla richiesta di un collezionista di autografi, si volgeva allora verso il proprio passato e riassumeva così la sua vita e la sua opera: «Secondo quanto da voi richiesto, vi invio qualche nota biografica. Sono stato alla scuola superiore di Rouen fino ai 18 anni, per poi passare 8 anni nel commercio: non sopportando più la situazione sono diventato pittore di paesaggi; dapprima allievo di Michallon, quando l'ho perso sono entrato nello studio di Vor Bertin. E dopo mi sono lanciato da solo nella natura, ed ecco tutto»²¹.

«Ed ecco tutto». Cosa di più semplice in effetti!

Tuttavia, a dispetto di questa tardiva scorciatoia, gli inizi della carriera di Corot, la sua formazione, le sue scelte di giovane artista, poi gli orientamenti professionali ed estetici che s'impose a partire dal 1828 – al ritorno dall'importante viaggio in Italia – erano stati non soltanto fondanti, ma anche definitivi; e ritroveremo infatti negli ultimi anni gli stessi interrogativi e le stesse risposte estetiche già posti durante il periodo formativo.

«8 anni nel commercio»

Di questi anni giovanili di Corot, nel corso dei quali, se non avesse dato prova di perseveranza e convinzione nei confronti dei genitori – soprattutto verso suo padre –, la sua vita avrebbe potuto orientarsi in modo radicalmente diverso, non conosciamo in definitiva granché: un ambiente familiare evidentemente intimo e affettuoso, anche se il pittore fu messo a balia fin dalla primissima infanzia; degli studi mediocri a Poissy e Rouen che gli inculcarono comunque i fondamenti scolastici, di un livello elevato per l'epoca in ambito letterario, storico e matematico; delle passeggiate nella regione parigina o nella campagna normanna, che costituirono il suo primo rapporto con la natura.

L'infanzia e l'adolescenza, vissute a fianco delle due sorelle, la maggiore Annette-Octavie (1793-1874) e la minore Victoire-Anne (1797-1821), assomigliano in effetti a quella che sarà tutta la sua esistenza: «una biografia [...] senza avventure»²².

Non potremmo del resto tralasciare l'influenza determinante dei genitori che, sebbene interamente assorbiti dalla loro attività commerciale, finirono per dare ascolto alla sensibilità artistica del figlio. Jacques-Louis Corot (1771-1847), fabbricante di parrucche a Parigi, e Marie-Françoise Oberson (1768-1851), figlia di un mercante di vini di origine svizzera, si erano sposati il 5 maggio 1793²³; i due giovani avevano co-minciato la loro vita comune in una certa agiatezza finanziaria, e il signor Corot continuò fino al 1798 a gestire il negozio di parrucche ereditato dal padre, mentre nel 1796 la signora Corot comperava, con la sua dote, «un negozio di parrucchiere femminile nel negozio di mode dove era stata impiegata prima del matrimonio»²⁴. Cinque anni più tardi la coppia apriva un negozio di mode più sontuoso, convenientemente situato in rue du Bac, di fronte al Pont-Royal, negozio che doveva rapidamente diventare il luogo d'incontro di tutta la Parigi femminile dell'Impero: «Vi si incontra, fianco a fianco, secondo la casualità delle forniture, la signora de Colbert e la signora Kellermann, la signora de Fitz-James e la signora Condorcet. Sotto la restaurazione, la maison Corot ha ancora successo»²⁵. I genitori di Corot si erano divisi chiaramente la gestione del nuovo negozio: a lei la creazione e le relazioni con i clienti, a lui la contabilità e le trattative con i fornitori – ciò che lo portava ben presto a impegnarsi nel commercio di tessuti.

Il futuro pittore cresceva dunque in un ambiente fortunato e leggermente mondano, mentre il benessere familiare si concretizzava attraverso alcuni investimenti immobiliari a Parigi e, soprattutto, nell'acquisto della proprietà di Ville-d'Avray nel 1817, situata ai bordi dei celebri stagni che dovevano diventare uno dei soggetti preferiti nell'intero corso della sua attività: «La Provvidenza ha fatto Ville-d'Avray per Corot e al tempo stesso Corot per Ville-d'Avray»²⁶.

Lasciandosi dirigere dalla ferma autorità del padre – ricordiamo che restò a lungo in grembo alla famiglia, richiedendo ancora nel 1840 l'autorizzazione a viaggiare! –, Corot doveva dunque, per otto lunghi anni, imparare e praticare il commercio di tessuti. Questo periodo, evidentemente, si concludeva con una constatazione di fallimento; anni dopo, il pittore rievocava ancora con dolore quei momenti, quando «[lo] si disgustava del [suo] mestiere» – la pittura – e «[lo] si scoraggiava ogni giorno moralmente»²⁷.

Tuttavia, avendo una personalità positiva, egli doveva conservare per tutta la vita alcune delle qualità acquisite nel corso di questo apprendistato forzato: evidenti riflessi commerciali, una certa abilità nel gestire la propria professione e il rapporto col mercato dell'arte e, soprattutto, una rete di amicizie che coltivò per tutta la vita; è anche indubbiamente quel suo primo mestiere a procurargli il gusto per le stoffe colorate e per i tessuti cangianti di cui amava vestire, dopo il 1860, le modelle delle sue «figure di fantasia». Del resto egli rivendicherà sempre la semplicità della scienza delle armonie dei colori, appartenenti secondo lui più al campo dell'artigianato e del buon senso che a quello della grande arte: «I mercanti di moda non si sbagliano molto nei loro assortimenti. Da mia sorella, a Ville-d'Avray, c'è una giardiniera che fa dei bellissimi mazzi di fiori; potrebbe insegnare le leggi dell'armonia a molti dei nostri celebri pittori»²⁸.

Finalmente, nel 1822, riuscì a imporre la propria passione per la pittura.

Strana e paradossale conseguenza della morte della sorella minore, Corot riusciva allora a convincere i genitori a lasciarlo intraprendere la carriera di pittore, arte che praticava di nascosto come dilettante già da diversi anni, essendosi al tempo stesso, forse, iscritto all'Accademia Svizzera. I genitori decidevano allora di trasferire su di lui la dote della sorella prematuramente scomparsa, 1.500 lire all'anno che gli davano l'immediata indipendenza professionale: «Il bambinone saltò al collo del padre; poi fuggì, il portafogli sotto il braccio, pazzo di gioia, ripetendo nel suo ingenuo stordimento: "sono in pittore, sono un pittore!"»²⁹.

«un'abbondante capigliatura inquadrava questa fisionomia eccessivamente mobile, animata ora da un sottile sorriso, ora severa e ferma al punto da apparire irremovibile»³⁰

«Il bambinone».

Questa dipendenza finanziaria e affettiva dalla cerchia familiare e la lunga esitazione nell'imporre la propria vocazione, associata al suo entusiasmo infantile alle soglie della carriera – ha comunque già ventisei anni all'epoca! –, rimandano a una personalità esitante e commovente; Etienne Moreau-Nélaton, basandosi su numerose testimonianze, lo descriveva così a diciannove anni: «Corot è un bambinone, timido e maldestro. Arrossisce quando gli si rivolge la parola. Davanti alle belle signore che frequentano il negozio della madre è imbarazzato e scappa come un selvaggio. [...] Insomma è un figlio tenero e docile, che adora la madre e trema quando parla il padre»³¹ (Corot, *Portrait de l'artiste*, Parigi, Musée du Louvre). Lo stesso pittore invocava d'altronde, alla fine della sua vita, questa timidezza importuna: «Dovete notare, mi diceva, che in presenza di un gruppo di dieci o quindici persone non sono più me stesso e non oso più dire nulla»³².

Piuttosto che indifferenza o incostanza, questa riservatezza spiega certamente, in parte, perché Corot non si sia mai realmente impegnato nei dibattiti professionali e nelle polemiche estetiche del suo tempo. Lo si cita frequentemente come un membro della giuria del Salon piuttosto discreto, spesso consenziente, a volte senza audacia; in realtà, alcune battaglie e provocazioni della giovane generazione gli sembravano in fondo fuori luogo perché troppo irruenti: «È per me un mondo nuovo », confidava al critico Alfred Sensier a proposito delle proposte pittoriche del realismo, «Vi vedo bene una grande conoscenza dell'aria e della profondità; ma questo mi spaventa. Preferisco la mia piccola musica»³³.

Eppure, paradossalmente, questo artista poetico e malinconico, quest'innamorato della natura attratto dalla solitudine dei boschi come da quella dello studio, quest'uomo serio nella sua professione, riservato e semplice nella vita, era al tempo stesso una forza della natura e un noto buontempone; per tutta la vita si parlò di lui come di un Ercole: «[...] trovandosi nella necessità di fare a pugni, fu egli stesso spaventato del risultato, poiché non conosceva la sua forza»³⁴, testimoniava Alfred Robaut, che citava un altro aneddoto comprovante il vigore di questo dolce colosso: «Mi ha raccontato che una sera, tornando dal teatro, era rimasto schiacciato fra un muro e una pesante vettura salita sul marciapiedi. Con un colpo di spalla aveva spostato il veicolo e si era salvato da una morte certa»³⁵.

Si ammirava ugualmente la sua «salute di ferro [che] gli donò costantemente il buonumore»; si ricordava che «nessuno più di lui amò ridere, di quel buon riso gallico che conquista e rende felici di vivere»³⁶. E Alfred Robaut – sempre lui – testimoniava con tenerezza dell'allegria dell'amico durante i soggiorni passati ad Arras o a Douai: «Ovunque, in studio, lavorando sulla natura, la sera in famiglia, egli anima ogni incontro con la sua verve, e a volte ci si domanda come resista, cosa si possa fare o dire per riguardare la sua salute»³⁷. Questo buontempone copiava persino, in uno dei suoi taccuini personali, il menu di un pasto pantagruelico, privilegiando in tal modo il ricordo di simpatiche agapi rispetto alla descrizione di un luogo pittoresco: «Menu (alla Chaloupe nationale): uova al piatto, prosciutto, pasticcio di pollo, vitello con cicoria, pâté, volatili al riso, tacchino con castagne, luccio, crema al cioccolato, meringhe, formaggio alla crema, fanchipane [sic], petits fours, marzapane»³⁸ (*Il fumatore (Autoritratto)*, mina di piombo, Parigi, Musée du Louvre, RF 9088).

I ricordi del suo costante buonumore sono innumerevoli; citiamo ad esempio François-Louis Français, amico e allievo di Corot, che rievocava le belle giornate vissute a Barbizon: «Eravamo una banda che non suscitava malinconia! [...] Al mattino Corot, che aveva una bella voce, ci svegliava salutandoci l'alba con un'aria d'opera o una canzone»³⁹. E lo stesso pittore, descrivendo i soggiorni nella foresta di Fontainebleau, non mancava di insistere sia sulla sua partecipazione attiva e vivace alle feste di paese che sulle sue sessioni di lavoro: «Parto di buonora per la foresta; rientro tardi, un po' stanco, poco incline a scrivere. Cerco la natura delle belle querce della foresta. [...] Folleggio; vado alle nozze, alle feste di paese, salto con le driadi e le amadriadi della valle. Sono affascinanti; sono adorato da tutte»⁴⁰. Perché, certamente, c'erano delle «signore».

«Lorette e Grisette» del negozio della madre, contadine normanne e cabarettiste d'Alvernia, ballerine dell'Opéra di Parigi e danzatrici di teatro italiane; c'erano le «donne oneste», le «buone amiche», le «donne di facili costumi» e anche le «prostitute», che frequentò a lungo: «Mi chiedi delle romane. Secondo me restano sempre le donne più belle del mondo. Di quando in quando ne possiedo alcune; ma questo costa. Non tutte sono voluttuose», scriveva all'amico Abel Osmond da Roma, rievocando subito «gli occhi, le spalle, le mani e il sedere [che] sono superbi» e ricordando con emozione la «rue du Pélican», indirizzo di una casa chiusa a qualche passo dal Louvre⁴¹... Corot conserverà d'altronde intatta, fino alle ultime settimane di vita, una passione carnale per il corpo femminile, che egli idolatrava e celebrava nelle «figure di fantasia» così come nel genere del «nudo», che praticò per tutta la sua attività (*Marietta*, Parigi, Musée du Petit-Palais).

Quest'uomo tenero e affettuoso aveva tuttavia ben presto compreso di non essere «destinato a essere un marito»⁴², dedicando la vita alla pittura e abbandonando prima dei trent'anni ogni idea di matrimonio o di legame stabile: «[...] La signorina A. mi piaceva molto e mi piace ancora; ma io ho un solo scopo nella vita, che intendo perseguire con costanza: fare paesaggi. Questo saldo proposito mi impedirà di affezionarmi seriamente. Voglio dire nel matrimonio», confidava dall'Italia all'amico Abel Osmond, aggiungendo subito – riflesso di un temperamento ardente: «Quanto alle piccole scappatelle, ti assicuro che se, di ritorno a Parigi, mi fosse permesso di baciarla ogni tanto, potrei consolarmi del mio celibato»⁴³.

Queste dichiarazioni non gli impedirono comunque di vivere più tardi una relazione segreta – o un amore platonico? – con «la signora Osmond», Parfaite-Anastasie Osmond, la zia dell'amico Abel, scomparso prematuramente⁴⁴.

A margine di questa realtà vivissima e sensuale, l'immagine del «père Corot», del «tipo Corot», che si era costruito a partire da una reputazione di artista pieno di allegria e amante della buona tavola, si trovava al contempo arricchita dalla leggendaria generosità e dalla sua impareggiabile bontà; si sa che distribuiva aiuti finanziari ai giovani pittori squattrinati come alle opere di carità, continuando fin negli ultimi mesi di vita ad aiutare Honoré Daumier, andato in rovina, e a sostenere la vedova di Jean-François Millet.

Doveva così nascere al suo riguardo il mito del «San Vincenzo di Paola della pittura»...

Ma queste diverse descrizioni, fra leggenda e realtà, vita privata e vita pubblica, non devono affatto andare a comporre un carattere inconsistente o superficiale; al contrario, l'artista che scriveva nei suoi quaderni di lavoro che «il saggio è felice nella persecuzione e anche nell'oblio»⁴⁵ non poteva che essere animato da una personalità spirituale e profonda. Il temperamento semplice e gioioso di Corot, controcorrente rispetto all'immagine di misantropo o ribelle abitualmente attribuito a un artista, avrebbe potuto occultare la potenza e la creatività dell'opera; ma nulla vi poté.

Il suo percorso creativo personale fu al contrario profondo e potente, rigoroso e sistematico.

«il bello nell'arte è la verità intrisa dell'impressione che abbiamo ricevuto al cospetto della natura»⁴⁶

«Dopo aver ottenuto il consenso dei miei genitori a divenire pittore, camminavo intere giornate senza far niente, sugli argini della Senna»⁴⁷, raccontava l'artista sul finire della vita, sempre emozionato ai ricordi del periodo in cui aveva incominciato la sua professione.

Desiderosi di valorizzare il loro grand'uomo e, a tal fine, di spiegarne le qualità specifiche attraverso il carattere istintivo del genio, i primi storici di Corot citarono spesso questo genere di dichiarazioni, insistendo in questo modo sulla naturalezza – la *naïveté*, come si diceva allora – del suo percorso artistico, minimizzandone la formazione e occultandone il forte legame con la tradizione classica; tuttavia, fra il 1822 e il 1825, ricevendo l'insegnamento di due professori rigorosi ed esperti, Achille-Etna Michallon (1796-1822) dapprima (Michallon, *Paysage inspiré de la vue de Frascati*, Louvre, Inv. 6633), Jean-Victor Bertin (1767-1842) poi (Bertin, *Vue prise à Essonnes*, Parigi, Musée du Louvre, RF 1951-25) Corot non si era formato solo «passeggiando sugli argini della Senna» o unicamente dipingendo all'aperto. Aveva in realtà costruito la propria carriera su una formazione solida e articolata.

Esercitandosi al Louvre, come tutti i suoi colleghi, copiando l'antico e i maestri del rinascimento, lavorando in studio dal modello, apprendeva prima di tutto la propria abilità attraverso il disegno, come voleva allora

la tradizione accademica. Durante i tre anni trascorsi con Bertin, poi negli altri tre passati in Italia, di una estrema densità, egli si formava esattamente secondo lo spirito dei precetti teorici dell'insegnamento del suo tempo; dopo aver studiato le scienze, la letteratura e la filosofia, aver acquisito le basi dell'anatomia e studiato le possibilità infinite del colore, aver molto disegnato – e soltanto dopo questo completo tirocinio –, l'allievo, che «non ha visto la Natura [...] ha bisogno di consultarla», spiegava così il maestro di un'intera generazione di paesaggisti, Pierre-Henri de Valenciennes⁴⁸, che aggiungeva inoltre: «Nella bella stagione andiamo insieme in campagna».

Per nulla innato, il genio di Corot si è dunque costruito pazientemente a partire da un apprendistato lungo e completo, che aveva seguito con «*coscienza e perseveranza*» – due qualità che, d'altra parte, egli stesso consiglierà ai futuri allievi di sviluppare nella loro professione.

Prova del suo desiderio di radicare la propria arte su una solida tecnica pittorica, l'artista doveva d'altronde aspettare cinque anni prima di presentare i primi quadri al pubblico, indirizzando solo nel 1827, da Roma, i primi dipinti al Salon⁴⁹; esitava ancora fino al 1835, prima di sentirsi pronto a esporre il suo primo paesaggio storico, *Agar nel deserto* (New York, Metropolitan Museum of Art), trattandosi di un genere allora considerato come l'apice del paesaggismo. Fu d'altronde solo a queste date che gli specialisti scoprirono davvero Corot, immediatamente classificato fra i giovani artisti in grado di «rigenerare la tradizione classica»; ed è proprio per i suoi paesaggi cosiddetti eroici o composti, che mettono in scena soggetti religiosi o storici, che egli verrà presto considerato un punto di riferimento dalla nuova generazione di critici come Charles Baudelaire, che ammirava *Omero e i pastori* (Saint-Lô, Musée municipal), o Théophile Gautier, che difendeva il romanticismo e «l'arte moderna».

Lungi dal rinnegare ciò che i suoi professori gli avevano insegnato e di rifiutare l'influenza dei principi neoclassici che essi difendevano – non conservava, dopo il 1870, il ritratto di Jean-Victor Bertin appeso sulla porta che conduceva al suo studio? –, Corot radicò al contrario la propria opera nel loro alternare il lavoro dalla natura con la ricomposizione in studio di paesaggi immaginari o «a soggetto». Così l'anno veniva scandito dal susseguirsi delle stagioni: primavera ed estate consacrati ai viaggi e al lavoro dal vero in giro per la Francia, in Italia – dove tornava ancora nel 1834 e nel 1843 – o in Svizzera, paese nel quale soggiornava di frequente; fine autunno e inverno trascorsi a Parigi, nella calma dello studio, preparando i grandi quadri storici o di «ricordo» per il Salon e i paesaggi destinati ai mercanti d'arte.

E questo, sempre «inseguendo» il modello.

In effetti, avendo lavorato nel corso del suo soggiorno italiano con modelli ingaggiati per strada, documentando sia i tipi umani mediterranei che i costumi regionali – altrettanti elementi visivi che gli serviranno più tardi in paesaggi evocativi della penisola –, Corot aveva cominciato, dopo il ritorno a Parigi nel 1828, a dipingere dei ritratti, scegliendo essenzialmente a tal fine i membri della propria famiglia o gli amici più intimi. Profondamente segnato dai grandi ritrattisti del rinascimento, da Bronzino a Raffaello e da Correggio a Leonardo da Vinci, aveva ugualmente studiato la maniera di Ingres e dei ritrattisti neoclassici. Tuttavia, i suoi studi sulla rappresentazione della figura umana conosceranno un'evoluzione simile a quella che perseguirà nel genere del paesaggio: il realismo sarà posto progressivamente in antagonismo rispetto alla ricerca di poesia e all'evocazione degli stati d'animo, che metterà in scena nelle sue «figure di fantasia».

La formazione di Corot e le sue influenze giovanili – soprattutto quella dei pittori allora all'avanguardia che, come David aveva rinnovato la pittura di storia, avevano rigenerato la tradizione del paesaggio – hanno dunque costituito la solida base su cui egli doveva edificare l'intera sua opera; fino agli ultimi anni egli avrebbe difeso sia la ricchezza del lavoro *en plein air* che la maturazione lunga e intellettuale in studio, portando avanti parallelamente l'esecuzione di ambiziosi paesaggi storici e la rappresentazione di semplici e rustiche vedute di campagne francesi. Utilizzando con genialità tutta la gamma degli stili pittorici – il realismo, il lirismo, il romanticismo, il misterioso, il poetico, l'immaginario, il sublime –, Corot divenne rapidamente, in ragione della diversità e della libertà del suo linguaggio pittorico, il paesaggista preferito dai francesi e, ben presto, dagli americani.

Ma, forse proprio a causa di questo «eclettismo», nel senso principale e positivo del termine, appare difficile oggi isolare delle grandi tappe nella carriera di Corot o di individuare uno sviluppo lineare nell'evoluzione del suo stile e delle sue ricerche pittoriche.

Senza affrontare la spinosa questione delle attribuzioni e dei falsi, la datazione dei suoi paesaggi, così come quella delle *figure di fantasia*, ha d'altronde sempre costituito una difficoltà a volte insormontabile per lo storico dell'arte; collocare ad esempio nella lunga carriera di Corot i numerosi quadri dipinti a Ville-d'Avray fu per molti aspetti e per un lungo periodo una follia – fino ai recenti lavori di Nathalie Michel, la quale ha ricostruito una nuova datazione a partire dall'esame attento dei catasti, rintracciando la storia degli edifici che circondano gli stagni. In questo stesso spirito è spesso difficile ricollocare nella cronologia del pittore alcune figure di fantasia i cui temi appaiono molto simili, ma la cui maniera pittorica lascia intendere un netto scaglionamento nel corso del tempo; così, la serie degli *ateliers* (Parigi, Musée du

Louvre; Lyon, Musée des Beaux-arts; Parigi, musée d'Orsay; Washington, The National Gallery of Art; Collezione privata), trattando una tematica particolarmente simile da un quadro all'altro, sembra essere stata affrontata dal pittore per oltre una dozzina d'anni, senza che sia facile comprendere la successione di questi *ateliers* gli uni rispetto agli altri.

Certo, alcuni viaggi possono essere considerati fondamentali e costituire dei punti fermi imprescindibili della sua opera, come i viaggi del 1825 in Italia, del 1836 in Provenza o del 1854 in Belgio e in Olanda; allo stesso tempo la regolarità di certi soggiorni, come quelli pressoché annuali trascorsi in Bretagna, in Normandia, nella foresta di Fontainebleau, in Svizzera o nella zona di Arras, testimonia un desiderio di rigenerazione costante presso soggetti e universi naturali in grado di arricchire, ciascuno per ragioni differenti, l'ispirazione dei suoi futuri quadri di paesaggio. D'altra parte, la partecipazione sistematica al Salon e la preparazione che questa necessitava ogni anno per poter esporre sei o sette opere di alta qualità, ritmava letteralmente il lavoro del pittore – senza impedirgli peraltro di lavorare altrettanto e senza posa per le gallerie e per i mercanti.

Tuttavia, in ragione di questa «biografia senza avventure» e dell'impermeabilità esistente fra la sua vita personale e la sua opera di pittore, non possiamo distinguere in apparenza alcuna grande rottura, alcuna accelerazione, alcuna conversione o impasse nell'evoluzione artistica di Corot; e comunque esse esistono, anche se la loro sottigliezza li rende spesso impercettibili. Così, la scrittura e la composizione della *Cattedrale di Chartres* (Parigi, Musée du Louvre), dipinta nel 1830, e del *Campanile di Douai* (Parigi, Musée du Louvre), realizzato nel 1871, si distinguono nettamente all'occhio del conoscitore; ma l'evidente impressione di continuità fra le due opere deriva proprio da questa capacità innata in Corot di rifiutare le rotture e di sedimentare discretamente le proprie esperienze creative.

«l'ideale si combina con la realtà in mille modi e a mille livelli»⁵⁰

La potenza creatrice di Corot si è in realtà sviluppata intorno a due valori essenziali, iniziati con una lunga e profonda maturazione: il rifiuto della rottura col passato, con la tradizione classica, combinata con l'adesione ad alcune delle nuove idee estetiche; la sintesi di esperienze visive e artistiche molto diverse, arricchita da ricerche estremamente personali.

Sintesi.

Fin dai suoi primi anni di attività, all'epoca del fondamentale soggiorno in Italia fra il 1825 e il 1828, o durante il decennio dei primi viaggi sistematici attraverso la Francia, Corot aveva dunque applicato letteralmente la magnifica definizione di pittura più tardi professata da Théophile Gautier in uno dei suoi scritti: «La pittura ha un doppio scopo: rappresentare ciò che è e far presentire ciò che si vorrebbe che fosse. [...] L'ideale si combina con la realtà in mille modi e a mille livelli»⁵¹. Questo precetto potrebbe d'altronde essere citato come il vero *credo* di tutta l'opera di Corot, tanto la sua ricerca di sintesi tra una fedeltà illimitata alla natura e le possibilità infinite dell'immaginazione appare come il fondamento stesso delle sue preoccupazioni estetiche.

Parola-chiave dell'arte di Corot, la ricerca di sintesi fu in realtà la preoccupazione costante di tutta la sua carriera, estesa infatti a tutti i domini, a tutti i generi, a tutti i mezzi artistici che doveva mettere al servizio della propria opera: sintesi di diverse tecniche di creazione, sintesi delle correnti e delle scuole e, naturalmente, sintesi delle forme stesse della natura, semplificate fino alla quintessenza. Il pittore aveva dunque conservato della sua formazione neoclassica il primato della composizione, del disegno e dei valori e, soprattutto, l'importanza della narrazione e dell'umanesimo che questa implica; è questo riferimento alla tradizione classica che gli faceva scrivere, d'altronde, di aver bisogno di «essere severo dipingendo dalla natura e [di] non accontentarsi di uno schizzo fatto di fretta». «Quante volte», aggiungeva, «mi sono pentito, guardando i miei disegni, di non aver avuto il coraggio di dedicarvi una mezzora in più! [...] Non bisogna mai lasciare nulla all'indecisione»⁵².

Nello stesso tempo, nonostante le influenze classiche della sua gioventù, che gli facevano ammirare i maestri del Seicento – Nicolas Poussin o Claude Gellée Le Lorrain –, Corot non ha mai limitato il proprio percorso a delle idee preconcepite. L'esperienza dell'Italia evidentemente non gli bastava, e dal 1830 egli guardava ai paesaggisti olandesi del Seicento come Ruisdael e Hobbema, poi ai pittori inglesi contemporanei da Constable a Turner; apprendeva da essi non soltanto la libertà di stile e lo sguardo diretto portato sulla natura, ma anche il significato della descrizione dei sentimenti: «Che vi guidi solo il vostro sentimento. [...] Il bello nell'arte è la verità intrisa dell'impressione che abbiamo ricevuto al cospetto della natura»⁵³, scriveva in questo periodo.

L'arte di Corot si è dunque costituita a partire dalla sedimentazione delle esperienze visive vissute sul soggetto, e dall'attento studio dell'esempio dei suoi illustri predecessori e dei più audaci tra i suoi contemporanei. Il temperamento altruista e curioso, riservato in compagnia e cauto verso le novità

estetiche, certo, ma amante del dibattito e dotato di una sorprendente autenticità umana, lo spingeva infatti a scoprire e a comprendere – e persino a far proprie – le ricerche dei colleghi, oltre le varie correnti o i personali convincimenti di ciascuno; amico di pittori neoclassici come Caruelle d'Aligny o Édouard Bertin, ma anche di artisti realisti come lo scultore Barye o il caricaturista Daumier, egli condivideva spesso il soggetto dei propri quadri con alcuni innovatori del genere paesistico, come Charles François Daubigny o Jean-François Millet. Si comprende quindi facilmente perché egli fu attratto, dal 1822 ma poi per tutta la vita, dai boschi di Fontainebleau, condividendo questo motivo con la nuova generazione; in questo senso, l'influenza di Théodore Rousseau, di Narcisse Diaz de la Pena o di Jules Dupré non fu indifferente sulla sua opera, al contrario.

Come proverà la produzione degli ultimi anni, ricollegarlo a una sola corrente estetica appare dunque perfettamente inutile.

Affermando con orgoglio che è meglio «non essere nulla piuttosto che essere l'eco di altri pittori» poiché «come dice il saggio, quando si segue qualcuno, si resta sempre indietro»⁵⁴, Corot era riuscito a sbloccare, grazie alla passione per la natura e alla sua vasta cultura figurativa, una nuova via in grado di rigenerare il paesaggio; riteneva quindi che un racconto letterario o storico, così come la sola rappresentazione della natura fine a se stessa, non potessero bastare per raggiungere la perfezione artistica. Fondamentalmente, secondo Corot, per essere pienamente creativo il paesaggio in pittura doveva cercare prima di tutto di rendere «l'anima della natura» e spingere in tal modo lo spettatore a fondersi emotivamente con essa: «Egli analizza una sinfonia come un quadro. [...] Perché Corot conosce anche il segreto delle variazioni multiple e, sotto la sua bacchetta magica, uno stesso paesaggio si riveste di volta in volta dei brillanti colori dell'esultanza o dei veli oscuri della malinconia»⁵⁵.

Ricordi e variazioni...

Si comprende allora facilmente perché colui che venne soprannominato «l'ultimo dei classici», per la sua fedeltà alla tradizione classica e per la sua perfetta comprensione dell'eredità dei maestri paesaggisti europei di Sei e Settecento, doveva anche essere considerato da alcuni come «il primo dei moderni», il pioniere della distruzione della forma, dell'espressione assoluta dei sentimenti o del piacere della pittura pura. Grazie alla semplicità, alla purezza e all'efficacia della sintesi pittorica che aveva raggiunto, Camille Corot fu in effetti una sorta di «traghettatore», uno di quei rari artisti che seppero accompagnare la pittura di Poussin verso Picasso, quella di Claude Gellée il Lorenese verso Derain o quella di Fragonard verso Matisse.

È questa realtà che la presente esposizione intende dimostrare.

1 Odilon Redon, *Salon de 1868*, in «La Gironde», 19 maggio 1868.

2 Philippe Burty, *Le Salon de 1870*, in «Le Rappel», 20 maggio 1870.

3 Ivi.

4 Albert Wolff, *Le Salon de 1870*, in «Le Figaro», 16 maggio 1870.

5 Paul Mantz, *Le Salon de 1873*, in «Le Temps», 15 giugno 1873.

6 Camille Selden, *Le Salon de 1873*, in «Revue Politique et Littéraire», ii serie, ii annata, n. 48, 31 maggio 1873, p. 1160.

7 Etienne Arago, *Salon français de peinture et de sculpture*, in «Le Danube», quarto e ultimo articolo, Paris, 1873.

8 Odilon Redon, *Salon de 1868*, in «La Gironde», 19 maggio 1868.

9 Émile Zola *Les paysagistes*, 1 giugno 1868, in *Mon Salon*, in «L'Événement illustré», 2 maggio 16 giugno 1868.

10 Émile Zola, *Le Salon de 1875*, in «Le Sémaphore de Marseille», 3 e 4 maggio 1875.

11 New Haven, Yale University Art Gallery.

12 René Gimpell, *Journal d'un collectionneur*, Paris, 1963, citato in *Renoir. Ecrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris 2002, p. 214.

13 John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris 1955, vol. 2 p. 141 dell'edizione del 1976.

14 Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir mon père*, Paris 1962 (riedito 1981).

15 A. Tavernier, Sisley in «L'Art français», vi, 18 marzo 1893, n.p.

16 Camille Pissarro, lettera a suo figlio Lucien, Osny, 15 marzo 1883, Oxford, Ashmolean Museum.

17 Alfred Robaut e Etienne Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut. Catalogue raisonné et illustré précédé de l'Histoire de Corot et de ses œuvres par Etienne Moreau-Nélaton*, Paris 1905, 5 volumi, t. i.

18 Corot non era giunto persino ad affittare le sue opere per delle serate mondane, così come per degli studi di copisti? Così, sappiamo che, il 26 aprile 1863, accettava di prestare a un'agenzia di affitto di dipinti, l'Agence des Beaux-arts gestita dal pittore Grobon, opere di sua mano affinché le si potessero copiare; in

- quell'anno egli inviava a questa officina dieci quadri (delle vedute d'Italia, due vedute di Ville-d'Avray, una di Château-Thierry, una di Boulogne-sur-Mer, due figure), a prezzi compresi fra i sei e i ventiquattro franchi; e, il 2 aprile dell'anno seguente, firmava una nuova ricevuta alla stessa agenzia, corrispondente a una somma di 665 franchi, per la vendita questa volta di tre studi che vi erano stati depositati l'anno precedente (Parigi, Fondation Custodia, 1995-A-105b recto e 1995-1-105 a).
- 19 Odilon Redon, *Salon de 1868*, in «La Gironde», 19 maggio 1868.
- 20 Alfred Robaut, *Journal des derniers jours de Corot*, in Robaut e Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot*, cit., t. i, p. 315 e ss.
- 21 Lettera al signor de Beauchesne, Parigi, 3 febbraio 1875, département des Arts graphiques, musée du Louvre, bc.b2.116.
- 22 André Michel, *L'œuvre de Corot et le paysage moderne*, in «La Revue des Deux-Mondes», 15 febbraio 1896.
- 23 Archives Nationales, 5 maggio 1793, Minuta R f. 409, mc/ et/ lvii/ 583 e Estratto dal Registro degli Atti dei matrimoni del 6 maggio 1793 l'anno primo della Repubblica (Archivi di Parigi, v2e 8156, Matrimonio, Atto n° 204).
- 24 H. Jouin, *Maitres contemporains*, p. 84, opera citata in Etienne Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, Paris 1924, vol. 1, p. 6.
- 25 Etienne Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, Paris 1924, vol. 1, pp. 5-6.
- 26 *Ibid.*, vol. 1, p. 12. A proposito della proprietà di Ville-d'Avray, si veda Louis Guinon, *Petite histoire de la maison de Corot à Ville-d'Avray*, Paris 1925 (ma il testo è datato al 15 maggio 1915).
- 27 Alfred Robaut, Camille Corot, in «*Galerie contemporaine des illustrations françaises*», Paris 1882, p. 36 della ristampa Paris 1996.
- 28 Parole di Corot, riportate da Théophile Silvestre, *Corot peintre*, in *Histoire de des artistes vivants français et étrangers*, Paris 1853, p. 81.
- 29 Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, cit., vol. 1, p. 10. In realtà, i genitori di Corot gli avevano lasciato la scelta: o gli davano immediatamente la sua parte di eredità, circa 100.000 franchi, per aprire un negozio di tessuti, o gli trasferivano il reddito annuale della dote della sorella per cui egli poteva scegliere la propria carriera. Il giovane preferì ovviamente questa seconda soluzione (Alfred Robaut, *Documents sur Corot*, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, yb3 949 in 4°, vol. 3, f. 3).
- 30 Robaut, Camille Corot, cit., p. 76 della ristampa Paris 1996.
- 31 Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, cit., vol. 1, p. 8 e pp. 11-12.
- 32 Alfred Robaut, Camille Corot, in *Galerie contemporaine des illustrations françaises*, Paris 1882, p. 42 della ristampa Paris 1996.
- 33 Parole di Corot ad Alfred Sensier, riportate in Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, cit., vol. 1, pp. 109-110.
- 34 Robaut, Camille Corot, cit., p. 10 della ristampa Paris 1996.
- 35 *Ibid.*, p. 76 della ristampa Paris 1996.
- 36 *Ibid.*, p. 13-14 della ristampa Paris 1996.
- 37 *Ibid.*, p. 42 della ristampa Paris 1996.
- 38 Camille Corot, *Carnet 27*, 1857 circa, citato in Robaut e Etienne Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut*, cit., t. iv, p. 91.
- 39 Daniel Baud-Bovy, *Corot*, Genève 1957, p. 37.
- 40 Lettera di Corot ad Abel Osmond, Chailly, luglio 1831 (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collocazione ar8 iv 11).
- 41 Lettera di Corot ad Abel Osmond, Roma, 10 marzo 1827 (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collocazione ar8 I7).
- 42 Lettera di Corot a Abel Osmond, Roma, 23 agosto 1827 (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collocazione ar8 I8).
- 43 Lettera di Corot a Abel Osmond, Roma, maggio 1826 (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collocazione ar8 I4).
- 44 Abel Osmond era morto nel 1840.
- 45 Camille Corot, *Carnet 26*, 1822-1823 circa, citato in Robaut e Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut*, cit., t. iv, p. 91.
- 46 Camille Corot, *Carnet 9*, 1855-1865 circa, citato in Robaut e Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut*, cit., t. iv, p. 89.
- 47 Robaut, *Camille Corot*, cit., p. 8 della ristampa Paris 1996.
- 48 Pierre-Henri de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivis De réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur genre du paysage*, Paris anno viii (1800), p. 404.

49 *Veduta di Narni*, Ottawa, Musée National des Beaux-arts du Canada; *La Cervara*, Zurigo, Kunsthaus.

50 Théophile Gautier, *Salon de 1845*, in «La Presse», 17 aprile 1845.

51 Ivi.

52 Camille Corot, *Carnet 66*, 1825 circa, citato in Robaut e Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut*, cit., t. iv, p. 96.

53 Camille Corot, *Carnet 9*, 1855-1865 circa, citato in Robaut e Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut*, cit., t. iv, p. 89.

54 Camille Corot, *Carnet 9*, 1855-1865 circa, citato in Robaut e Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut*, cit., t. iv, p. 89.

55 Etienne Moreau-Nélaton, in Robaut e Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot par Alfred Robaut*, cit., vol. 1, p. 197.