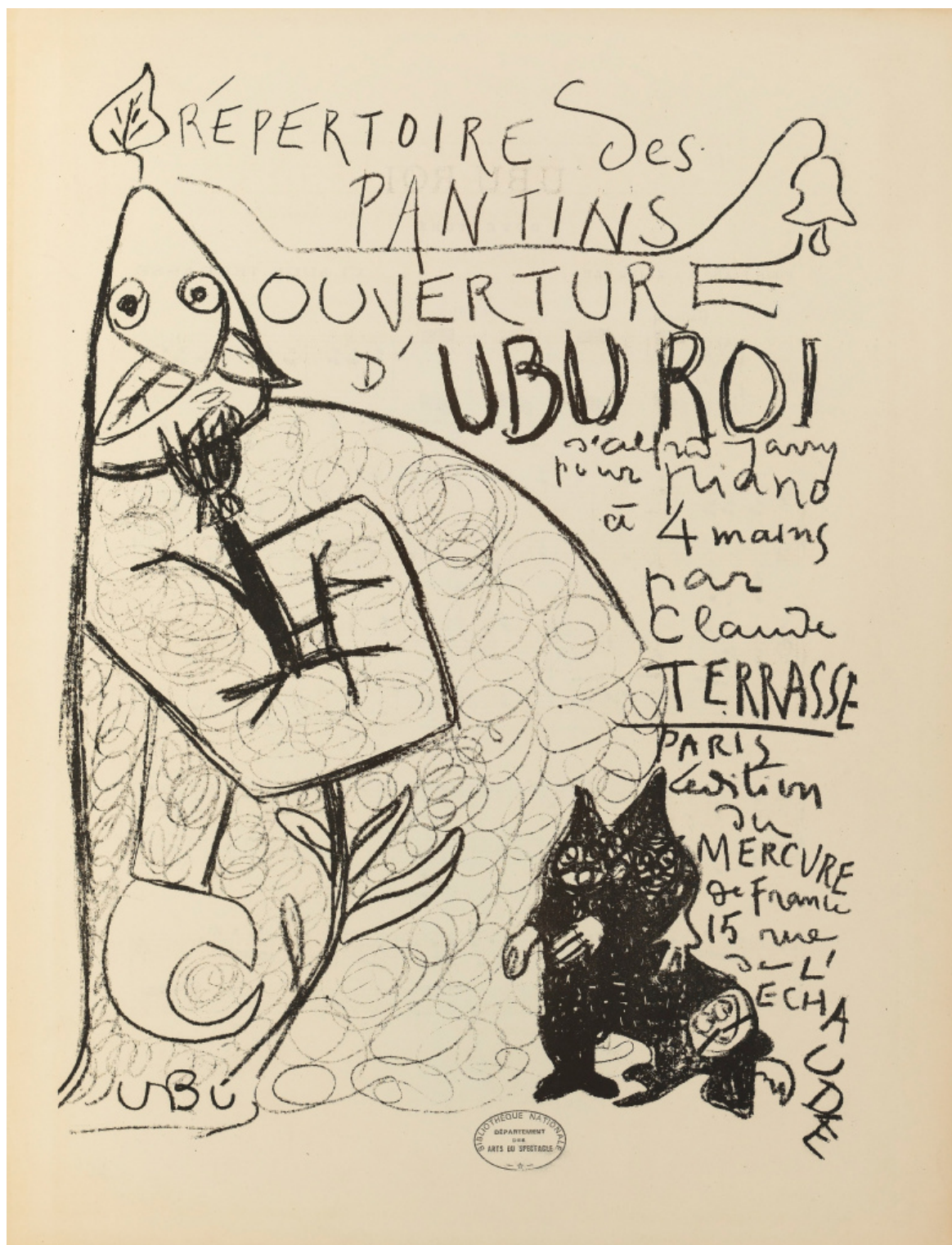


Bonnard e i Nabis a Parigi

Matteo Piccioni

21 Febbraio 2026

Prima di diventare il celebre pittore di [interni lirici carichi di memoria e colore](#) che tutti conoscono, Pierre Bonnard è stato uno dei più audaci rinnovatori della litografia *fin de siècle*. Per coglierne la portata basta soffermarsi su un piccolo lavoro: la copertina del *Répertoire des Pantins* con l'*Ouverture d'Ubu Roi* (1898). La figura panciuta di Père Ubu, codificata dallo stesso Alfred Jarry, tracciata con un segno volutamente infantile e irriverente, occupa tutta la parte sinistra del foglio, mentre la scrittura si incastra a forza sulla destra in un rapporto quasi osmotico. I caratteri, grezzi e manuali, non commentano l'immagine, ne assorbono e prolungano l'energia. È un ritmo visivo insieme informativo e decorativo, dove parola e figura non sono più due registri separati ma un unico gesto. Lo sguardo non è guidato in modo ordinato, ma costretto a muoversi per salti, in un'esperienza frammentata in cui lettere e figure si fondono in un gesto aggressivo, più vicino a uno scarabocchio o a un graffito urbano che a una pagina tipografica disciplinata. Ne nasce un vero montaggio visivo senza gerarchie, che anticipa – come molte invenzioni dell'avanspettacolo parigino di quegli anni – soluzioni destinate a riemergere con forza nelle avanguardie del Novecento.



Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947), *Ouverture d'Ubu roi, Répertoire des Pantins*, couverture de chansons de Claude Terrasse (Paris: Mercure de France, 1898), litografia, BnF, département des Estampes et de la photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.

Questa carica deflagrante della pagina illustrata rende il foglio di Bonnard uno dei pezzi più significativi della mostra [Impressions nabies. Bonnard, Vuillard, Denis, Vallotton](#), in corso alla Bibliothèque nationale de France - Richelieu, a Parigi, fino all'8 marzo 2026. Giocando sul doppio significato di "impressione" come percezione e come stampa, l'esposizione riunisce quasi duecento opere, in larga parte dalle collezioni della BnF, e racconta il momento in cui la grafica smette di

essere un'arte ancillare, "al servizio" delle arti definite maggiori, per diventare uno dei principali laboratori della modernità.

È una storia che, in Italia, arriva spesso in modo laterale: i Nabis sono conosciuti soprattutto come pittori di interni, di vita domestica, di decorazione raffinata. Qui invece l'accento è sul modo in cui la stampa – il multiplo, la pagina, l'*affiche*, la cartella – non solo registra un cambiamento, ma lo accelera. In un arco sorprendentemente breve (1890-1900), il gruppo porta la grafica a un punto di densità sperimentale che rende improvvisamente visibile un nuovo statuto dell'immagine che non è più finestra sul mondo, né semplice riproduzione, ma superficie attiva, campo di forze, dispositivo che organizza desideri e sguardi della Parigi di fine secolo.

Il tratto regressivo e insieme purificante che vediamo soprattutto in alcune *affiches* o nei programmi teatrali, così come l'assenza di gerarchie compositive, l'abbandono dell'illusione prospettica e la riduzione dell'immagine ai suoi elementi più semplici danno forma a una specie di primitivismo linguistico in linea con le ricerche postimpressioniste e simboliste, ma distante tanto dall'esotismo di Gauguin quanto dalle utopie armoniche di Signac. Qui la fuga non è verso un altrove geografico o mitico, ma una regressione consapevole del linguaggio, un tornare a un grado elementare e infantile del segno per farlo diventare più libero, più mobile, più "sovversivo" nella percezione. In questo senso, l'infanzia non è un tema sentimentale, ma una costruzione culturale che autorizza l'eccesso, la perdita di controllo, l'irregolarità. Ed è difficile non collegare questa libertà al clima libertario che ruota attorno alla *Revue Blanche*, al suo direttore, Félix Fénéon, e allo stesso Jarry, un ambiente in cui la sperimentazione formale e la critica implicita dell'ordine borghese dell'immagine si alimentano a vicenda.

La litografia, tecnicamente, è lo strumento ideale per questa operazione perché consente di disegnare direttamente sulla pietra, in quanto non si "incide" sottraendo materia, ma si lavora col gesto grazie a matite grasse, pennelli, inchiostri liquidi, tamponi, stracci. La magia vera la fa la chimica che trasforma il gesto in matrice, fissando sul supporto una traccia che è un repertorio di effetti difficilmente ottenibili con le tecniche incisive tradizionali, che siano campiture irregolari, bordi sfaldati, aree pulviscolari e *texture* vibranti oppure sovrapposizioni cromatiche controllate e insieme instabili. Per questo, più che un mezzo riproduttivo, la litografia diventa quasi – si potrebbe dire – una "pittura trasferibile", una nuova forma di immaginare la grafica con una grammatica rinnovata e con un rapporto diverso con il tempo (tirature, prove, varianti) e con il pubblico (circolazione, mercato, domesticità).

Al di là della pittura

La mostra racconta in maniera chiara come lo sviluppo delle tecniche grafiche sia incentivato da iniziative editoriali decisive come *L'Estampe originale* rilanciata da André Marty nel 1893, una serie di portfolio che punta a elevare la stampa a opera autonoma, e insieme a costruire un pubblico nuovo e promuovere la pratica dei giovani artisti. Anche il ruolo di galleristi-editori come Ambroise Vollard è centrale, in quanto non solo vende, ma produce, commissiona, inventa formati, costruisce un'idea di autore e un'idea di serie. È lui che codifica la figura del *peintre-graveur*, un artista che pensa alla grafica da pittore qual è e non da incisore, conferendo alle matrici e ai fogli una vitalità mai raggiunta sino a quel momento. In un contesto siffatto, la co-creazione diventa elemento imprescindibile in quanto l'artista offre la materia prima – il disegno – ma è il supporto e la collaborazione attiva dello stampatore, come Auguste Clot, a rendere possibili certe scelte creative (calibrazione degli inchiostri e delle morsure, sovrapposizioni, cura dei registri, prove) che vanno a determinare la qualità visiva finale. Lo spostamento della pratica artistica dal mito del colpo di genio isolato a un campo di decisioni, tentativi, aggiustamenti condivisi è probabilmente uno degli apporti più importanti che la grafica porta all'arte contemporanea e al modo che ancora oggi abbiamo di concepirla. Infatti, questa dimensione processuale che diamo per scontata, allora era una novità e l'enfasi che mostra e catalogo danno a questi aspetti rappresenta, a mio modo di vedere, uno degli apporti più interessanti dell'iniziativa.

L'altro aspetto importante su cui l'esposizione pone enfasi, è quanto e come la grafica entri negli spazi della vita quotidiana, sia pubblica che privata. Non si tratta solo di cartelle di stampe per un'élite, ma di oggetti che invadono lo spazio domestico e urbano. In mostra è possibile vedere, tra le altre cose, paraventi, carte da parati, spartiti musicali, dimostrando le potenzialità e la poliedricità della grafica nella costellazione nabi. Il desiderio simbolista del *Gesamtkunstwerk*, di un'arte totale, che va oltre il quadro da cavalletto, diventa in questo modo pratica concreta anche grazie a una tecnica raffinata ma già di massa. Quel che emerge, così come anche gli studi su questi contesti hanno messo in luce, è un'idea di immagine che circola, che avvolge, che è strumentale e si usa, e che per tale motivo cambia l'esperienza quotidiana in maniera molto più estensiva di quanto si possa immaginare.



Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947), France-Champagne, 1891, affiche, litografia a colori, BnF, département des Estampes et de la photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.



Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947), *Les Peintres-Graveurs*. Exposition du 15 juin au 20 juillet. Galerie vollard, 6 rue Laffitte, 1896, affiche, litografia a colori, BnF, département des Estampes et de la photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.

Paesaggi e interni

Uno dei campi privilegiati di questa modernizzazione visiva è la metropoli moderna. Già tema prediletto del rinnovamento della pittura di vita moderna impressionista, la città è il cuore creativo, soggetto principale e il luogo di

diffusione. Del resto, la mostra si apre, programmaticamente, con due *affiches* di Bonnard: il cartellone pubblicitario per la *France-Champagne* (1889) e il manifesto per la mostra dei *Peintres-Graveurs* presso Vollard (1896) dove il *lettering* assume già quella fisionomia di partito ornamentale che abbiamo visto nelle copertine del *Répertoire des Pantins*. La prima, invece, dialoga inevitabilmente con la grande stagione di Jules Chéret e con le novità dell'amico Henri de Toulouse-Lautrec, ma la ripensa con un'invenzione che è già nabi. Cuore di tutto è la linea ondulata che parte dai capelli della fanciulla e che riecheggia poi nella spuma che invade tutta la parte bassa dell'immagine, vero e proprio elemento decorativo, vibrante e distintivo dell'opera. Accanto compaiono i cartelloni pubblicitari di Édouard Vuillard (quello per l'aperitivo *Bécane*, di grande forza per il taglio, 1894) e Maurice Denis con il manifesto del quotidiano *La Dépêche de Toulouse* (1892), con le sue linee ondulate e i suoi pattern floreali già decisamente *art nouveau* (e la cui versione su tela, nelle collezioni del Detroit Art Institute, è attualmente in mostra a Roma, fino al 3 maggio 2026, nella rassegna [*Impressionismo e oltre*](#), a cura di Ilaria Miarelli Mariani e Claudio Zambianchi). Queste due *affiches* rendono ben evidenti le due anime complementari del gruppo nabi, che vede da un lato l'eredità della pittura della vita moderna, dall'altro il versante più simbolista e sintetista, dove l'immagine tende alla forma-emblema.



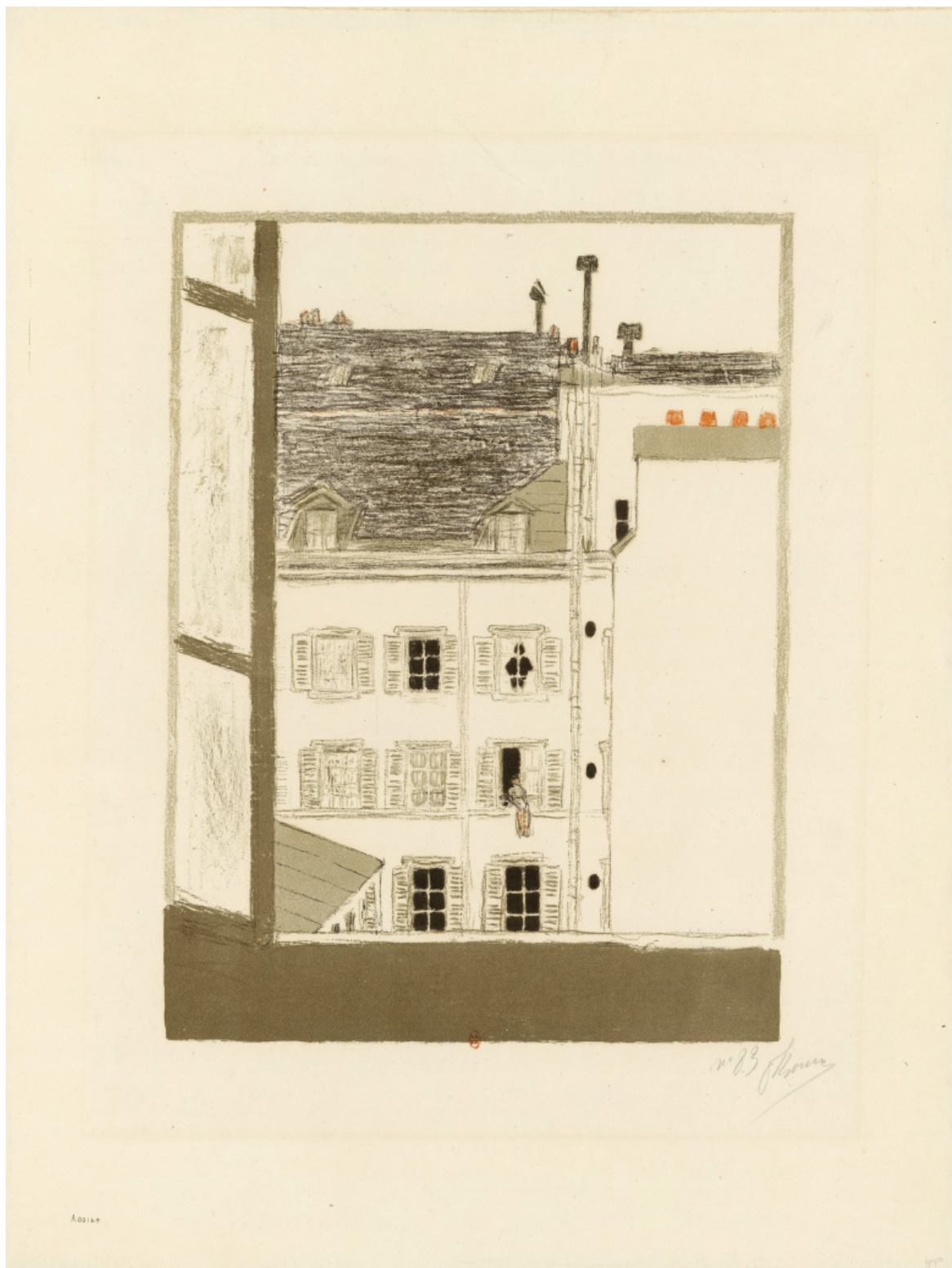
Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940), *Cyclistes, prenez Bécane, liqueur apéritive tonique reconstituante à base de viande*, 1894, affiche, litografia a colori, BnF, département des Estampes et de la photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.



A ben vedere, però, la città non è solo un soggetto, ma anche un regime percettivo. E questo emerge con forza nelle due *suite* realizzate per Vollard nel 1899, le più celebri di quella stagione creativa: *Quelques aspects de la vie de Paris* di Pierre Bonnard e *Paysages et intérieurs* di Édouard Vuillard. Qui il piano bidimensionale non è una “rinuncia”, ma un campo di sperimentazione. Questo si evidenzia, in Vuillard, anche in un’altra opera che ha attirato a lungo la mia attenzione proprio per la concezione dello spazio visto dall’alto. In *Le jardin devant l’atelier* di Vuillard realizzata per l’album *Germinal* nello stesso 1899 la prospettiva diventa multifocale: punti di visione frontali, dall’alto e verticali si giustappongono eliminando i piani gerarchici (primo, secondo, sfondo), creando una sensazione di scivolamento dello sguardo in una sorta di “prospettiva curva” che cade in basso violentemente e poi si rialza. In quell’immagine non ci sono appoggi stabili, le sedie in giardino diventano, per esempio, rettangoli appesi. È un modo di intendere lo sguardo che indica una evoluzione della “prospettiva vissuta” impressionista, quasi un aggiornamento delle vedute dalla finestra di Monet e Caillebotte. Si tratta di uno sguardo temporale più che spaziale che si ritroverà anche in dipinti più tardi come il bellissimo *Place Vintimille* (1911, Washington, National Gallery of Art).



Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940), *Le jardin devant l'atelier*, litografia a colori dall'album *Germinal*, 1899 - BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.



Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947), *Maison dans la cour*, tavola di *Quelques aspects de la vie de Paris*, suite di 12 litografie a colori, edizioni Ambroise Vollard, 1899 - BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.



Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947), *Rue, le soir, sous la pluie*, tavola di *Quelques aspects de la vie de Paris*, suite di 12 litografie a colori, edizioni Ambroise Vollard, 1899 - BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.

In Bonnard, invece, nelle vedute dall'alto non c'è instabilità ma una visione più "tradizionalmente" a volo d'uccello. Queste prospettive, come la costruzione per griglie e campi di alcune immagini, evidenziano una planarità controllata, influenzata dall'immaginario offerto dalla diffusione di stampe giapponesi dell'ukiyo-e (di Hiroshige e Hokusai in particolare), dove il taglio e l'incastro dei piani trasformano Parigi in una città del mondo fluttuante. È una metropoli fatta di superfici, di macchie, di ritmi, dove folla e architetture perdono solidità, ridotti quasi a meri elementi erratici incastrati su una superficie. Interessante vedere come Bonnard amplifichi questa sensazione di "frantumazione" nelle scene illuminate dalla luce artificiale. Anche qui è un modo di dire che la città moderna moltiplica i campi visivi (vetrine, riflessi, lampioni) e che il centro prospettico non regge più come modello unico della visione.

Vuillard, dal canto suo, affronta l'urbano in *Paysages et intérieurs* come una carta da parati monumentale, con masse cromatiche compatte, blocchi e campi che neutralizzano la profondità. Negli interni, viceversa, il pattern si infittisce fino a diventare tattile, soffocante, epidermico. Questo si apprezza molto avendo l'opportunità, offerta dalla mostra, di vedere l'intera serie squadernata sul muro, il che aiuta a cogliere perfettamente come i due elementi, quello urbano e quello

domestico, siano pensati dall'artista in senso assolutamente complementare.

In entrambi i casi, la figura non domina lo spazio, ma ne è inglobata, ridotta a elemento tra gli altri, così come entrambe le "sezioni" della *suite* evidenziano che la frammentazione non è un virtuosismo formale, ma racconto dell'esperienza visiva e psicologia moderna, della tensione continua tra individuo e folla, tra vicino e lontano, tra attenzione e dispersione, tra domestico e pubblico. La litografia è un mezzo perfetto per fissare questo mondo senza centro, perché obbliga a pensare la superficie come luogo di relazioni, non come scorcio illusionistico. Vuillard in questo senso è forse il più audace dell'intera compagine – a fronte del suo carattere estremamente introverso e forse proprio per quello – oltre che il più disposto a sperimentare con gli attrezzi peculiari del litografo.



Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940) *Pâtisserie*, tavola di *Paysages et intérieurs*, suite di 12 litografie a colori, edizioni Ambroise Vollard, 1899 - BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.



Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 - La Baule, 1940) *Intérieurs aux tentures roses I*, tavola di *Paysages et intérieurs*, suite di 12 litografie a colori, edizioni Ambroise Vollard, 1899 - BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.

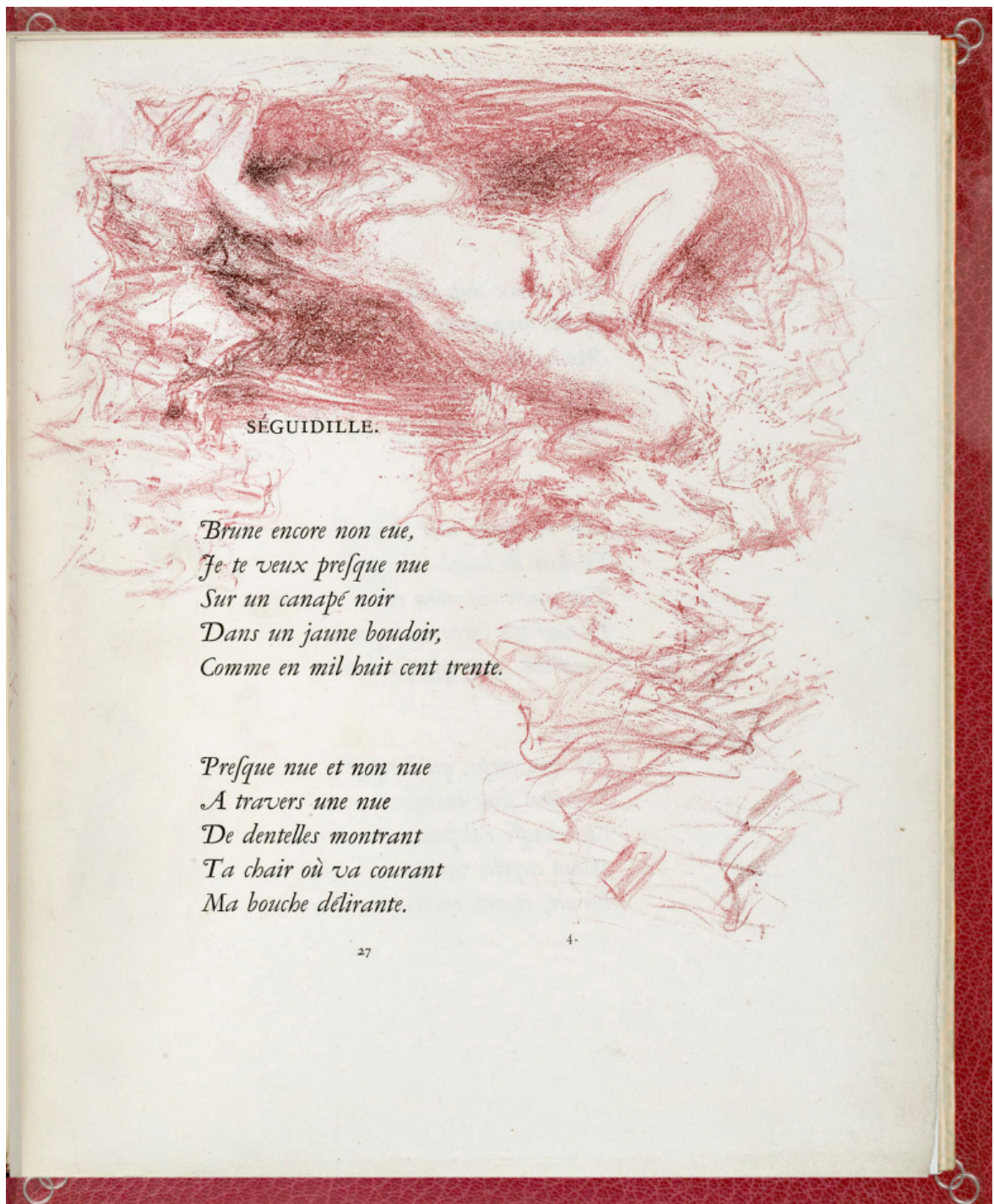
Nondimeno è lo spazio domestico a rimanere il tema prediletto dell'artista, anche in pittura, presentandosi non come ambiente narrativo, ma come superficie abitata. Questa ha un carattere propriamente epidermico, è una pelle decorativa che ingloba figure e oggetti. Nel trittico *Intérieurs aux tentures roses* (I, II e III) parte della *suite*, a parità di elementi, vi è una successione di soglie e pareti incastrate tra loro che rompe ulteriormente la percezione. Porte e aperture che si

sovrappongono, stanze che si aprono su stanze come quadri nel quadro, non costruiscono un percorso lineare, ma un'esperienza di vertigine e saturazione. Come per i suoi dipinti, l'interno in Vuillard diventa un ambiente in cui tutto resta sospeso e immobile e la sensazione visiva è più atmosferica – nel senso di asfittica – che descrittiva. Sono immagini che lavorano su due piani, offrendo una condizione percettiva apparentemente quieta e decorativa, ma che a ben vedere è attraversata da una tensione trattenuta e perturbante, come nei drammi dell'amato Ibsen. È qui che Vuillard è modernissimo: il dramma non è nella scena, è nel modo in cui lo sguardo viene catturato, rallentato, assorbito dal pattern. E questa ambivalenza spiega anche il suo fascino presso collezionisti e pubblico. Non è un caso che questo modo di intendere la superficie – la forma che nasce dal ritmo più che dal volume – abbia una lunga discendenza e resti, ancora oggi, sorprendentemente attuale.

Intimità

Al tema dell'interno è strettamente connesso quello dell'intimità e dei rapporti di coppia e familiari. Si tratta di un campo di tensione molto forte e che si presenta in forme opposte soprattutto nelle opere di Pierre Bonnard, Felix Vallotton e Maurice Denis.

Partiamo dalle illustrazioni per *Parallèlement* di Paul Verlaine di Bonnard (1900), uno dei capolavori dell'editoria d'arte e, anzi, vero e proprio atto di nascita del libro d'artista. Il pittore costruisce un'immagine mentale dell'amore erotico, con corpi sensuali che galleggiano sulla pagina come ricordi sensoriali, apparizioni quasi fatue che non "raccontano" una scena ma la evocano in risonanza con i versi di Verlaine. La pagina diviene così uno spazio di intermittenze visive e di frammenti percettivi che si rincorrono, dove l'intimità non si configura come rappresentazione diretta dell'atto erotico, ma come regime del ricordo sensoriale, della memoria del desiderio più che della sua esplicitazione.



SÉGUIDILLE.

*Brune encore non eue,
Je te veux presque nue
Sur un canapé noir
Dans un jaune boudoir,
Comme en mil huit cent trente.*

*Presque nue et non nue
A travers une nue
De dentelles montrant
Ta chair où va courant
Ma bouche délirante.*

Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947), illustrazione per *Parallèlement* di Paul Verlaine, 1900, litografia, BnF - Source gallica.bnf.fr / BnF.



Félix Vallotton (Losanna, 1865 - Neuilly-sur-Seine, 1925), *L'Argent*, tavola di *Intimités*, suite di 10 xilografie, 1898, BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.



Maurice Denis (Granville, 1870 - Saint-Germain-en-Laye, 1943), *Ce fut un religieux mystère* tavola di *Amour*, suite di 12 litografie a colori, edizioni Ambroise Vollard, 1899 -, BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF.

Vallotton, nelle xilografie delle *Intimités* (1898), forse la sua serie più celebre, si comporta in maniera diametralmente opposta: non solo mette in scena il conflitto strutturale della coppia moderna ma lo evidenzia con contrasti netti tra bianco e nero, luce e ombra, pieno e vuoto. Qui la superficie non è atmosfera, è taglio. Per l'artista svizzero, sembra che la litografia non sia lo strumento ideale per

formalizzare questi assunti, per questo sceglie di recuperare – e rivoluzionare in senso moderno – la xilografia.

Le *Intimités* non nascono dalla tradizione borghese pittorica, non sono un modo di radicalizzare tematiche affrontate dalla pittura di vita moderna che solo raramente (si pensi a Degas) affronta tali temi, ma dalla caricatura sociale (Gavarni, Daumier) e dalla drammaturgia moderna di Strindberg. La serie funziona infatti come una “physiologie de l’intérieur”, quasi vi sia una tipizzazione di costumi moderni nell’ambito della violenza psicologica trattenuta. L’ambiguità nasce dallo scarto tra immagine apparentemente idilliaca e titolo (*Le Mensonge*, *L’Irréparable*, *L’Argent*) che attivano la scena come una trappola semantica. La coppia non è luogo di memoria o di tenerezza, ma campo di guerra psicologica. In questo senso Vallotton radicalizza la planarità postimpressionista fino a farne un dispositivo di crudeltà: nessuna sfumatura, nessuna via di fuga, solo l’incastro secco delle forme.

In questo quadro, il terzo sguardo sull’intimità è quello di Denis che offre una declinazione ancora alternativa e contrastante, mostrando che, dentro la stessa costellazione, l’amore può essere anche sublimazione mistica, non solo conflitto e nemmeno mero erotismo. La *suite* di litografie *Amour* del 1899 (e, più in generale, la sua idea di decorazione come forma dell’idea) propone un registro diverso, spiritualizzato, dove la coppia tende a diventare figura di armonia e unione. Denis non “addolcisce” il discorso, ma lo completa. Fa capire che la modernità grafica dei Nabis non è un monolite, ma un ventaglio di possibilità, e l’esposizione rende ancora più evidente quanto Vallotton sia radicale proprio perché gli mette accanto una concezione opposta della stessa materia.

Ci sarebbero altre cose da dire, altri personaggi di cui parlare, altri lavori da analizzare. Per questo c’è il ricco catalogo, uno strumento imprescindibile per curiosi e studiosi di questo brano di storia dell’arte europea. Il merito principale della mostra è quello di restituire ai Nabis la loro dimensione di nebulosa polifonica capace di sperimentazioni radicali del linguaggio visivo che supera l’immagine rassicurante dei pittori dell’intimità borghese. E soprattutto chiarisce una cosa che appare assodata, ma spesso non detta con sufficiente forza, cioè che la grafica *fin de siècle* non è una nota a margine della pittura, ma uno spazio in cui si inventano dispositivi, si spostano confini, si costruisce un nuovo statuto dell’immagine. È qui che il multiplo smette di essere riproduzione e diventa creazione, e che la pagina smette di essere supporto neutro e diventa scena. In questo laboratorio di superfici, segni e immagini si preparano molte svolte decisive del Novecento e ci si rende conto che, in fondo, certi vocabolari

continuano a tornare, oggi, quando l'immagine non si limita a rappresentare ma diventa luogo di azione.

In copertina: Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940), *L'Avenue*, tavola di *Paysages et intérieurs*, suite di 12 litografie a colori, edizioni Ambroise Vollard, 1899 - BnF, département Estampes et photographie - Source gallica.bnf.fr / BnF

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

