

Camille Pissarro
Lettere al figlio su arte e anarchia

a cura di Eva Civolani e Antonietta Gabellini



elèuthera

Traduzione dal francese
di Eva Civolani e Antonietta Gabellini

© 1998 elèuthera
nuova edizione 2018
a cura di Eva Civolani

Progetto grafico di Riccardo Falcinelli

il nostro sito è **www.eleuthera.it**
e-mail: eleuthera@eleuthera.it

Indice

INTRODUZIONE

Artista, anarchico, padre <i>di Eva Civolani e Antonietta Gabellini</i>	7
Nota biografica	23
Bibliografia	31
Lettere al figlio Lucien	38
Appendice iconografica <i>a cura di Eva Civolani</i>	193

INTRODUZIONE

Artista, anarchico, padre

di Eva Civolani e Antonietta Gabellini

Nel valutare l'importanza di Camille Pissarro nella storia della pittura del diciannovesimo secolo i pareri degli studiosi sono molteplici. Gli uni ne mettono in rilievo il ruolo di primo piano avuto nella costituzione e nell'organizzazione della corrente e delle esposizioni impressioniste. Altri vedono in lui, oltre che uno dei grandi maestri dell'impressionismo, un artista particolarmente attento ai progressi della scienza, ai mezzi espressivi che da essa possono trarsi, e ne fanno uno dei principali fondatori del movimento neoimpressionista. Altri infine sottolineano l'influenza che l'ideologia politica orientata in senso libertario può avere esercitato sulla sua tecnica, sul contenuto delle sue opere, sulla sua pratica pittorica.

A tutti i pregi artistici di Pissarro va aggiunta una vena di moralista e di pedagogo: da un lato la passione di riflettere su se stesso, sulla società, sull'arte nelle dimensioni della modernità, dall'altro una grande disponibilità umana e

intellettuale aperta all'approfondimento dei temperamenti artistici nei loro caratteri distintivi. Pissarro ha saputo sviluppare e valorizzare le capacità artistiche dei figli; è stato tra i primi a individuare il genio di Cézanne cui ha insegnato la tecnica e l'estetica impressioniste; ha fornito consigli e incoraggiamenti a Gauguin, Guillaumin, van Gogh, Seurat, Matisse, Picabia e ad altri amici pittori.

Le *Lettres à son fils Lucien*¹ fanno emergere in tutta la loro ricchezza queste inclinazioni. Esse mostrano anche come modelli culturali improntati ai valori dell'anarchismo trapassino da una generazione all'altra attraverso un particolare canale di trasmissione: il rapporto epistolare. Tale rapporto è subordinato rispetto alla relazione di comunicazione diretta fra padre e figlio; nondimeno, le lettere di Camille Pissarro, con le loro valenze affettive implicite ed esplicite, trasferiscono un'immagine paterna oggetto di identificazione empatica nel figlio Lucien.

Lo sfondo storico e politico

La corrispondenza di Pissarro entra a pieno titolo nella storia generale della cultura francese del secolo scorso. In essa l'ingresso del tempo reale si struttura secondo le cadenze proprie dell'esperienza personale dell'artista come secondo le cadenze della storia francese. Dall'intersecarsi di questi due piani scaturisce un ampio ventaglio di riflessioni, in piena libertà di linguaggio, di allusioni, intorno alle più rilevanti manifestazioni della vita artistica, letteraria, sociale e politica dell'epoca.

Le *Lettres à son fils Lucien* abbracciano l'arco temporale

compreso tra il gennaio 1883 e il settembre 1903. È un periodo della storia francese in cui sembrano condensarsi con intensità quasi esplosiva le contraddizioni politiche e sociali connesse sia alla lenta e difficile affermazione di una coscienza repubblicana dopo la costituzione, nel lontano 1870, della Terza Repubblica, sia ai più recenti processi di modernizzazione industriale.

I repubblicani al potere devono affrontare le enormi difficoltà relative al processo di laicizzazione dello Stato, all'espansione economica e colonialista del Paese. Agli elementi di instabilità insiti nella struttura stessa del regime parlamentare di recente istituito, si aggiungono quelli derivanti dai contrasti all'interno dei gruppi repubblicani, dall'ancora grande influenza della destra monarchica e clericale nell'esercito, nella magistratura, nell'amministrazione. A ciò si unisce un profondo malumore sociale determinato dalla politica ultraliberale del governo.

Gli artisti si trovano a condividere questo malessere che investe tutti i settori della cultura. Il progressivo inserimento della produzione artistica nel quadro dell'economia mercantile, la scomparsa di quella forma di protezione dell'arte che era rappresentata dal mecenate, hanno dato avvio a un processo di proletarizzazione degli artisti, spesso costretti a ricorrere per vendere le proprie opere a intermediari, i mercanti d'arte, anch'essi esposti alle leggi del mercato.

Già durante il Secondo Impero e, in modo definitivo, nella Terza Repubblica la gestione dell'arte è caduta nelle mani di una borghesia spesso chiusa al nuovo e convinta che l'arte di avanguardia nasconda un fondo di sovversione. Un numero sempre maggiore di artisti comincia a nutrire

diffidenza ed ostilità nei confronti del sistema e ad adottare ideologie politiche antagoniste. Molti di loro si professano antiborghesi, alcuni si orientano politicamente in senso socialista, altri, come Pissarro, verso l'anarchismo.

L'impegno ideologico

Fin dalle prime lettere al figlio Lucien traspare l'orientamento del pensiero di Pissarro in senso libertario². Risulta tuttavia difficile stabilire con precisione il momento in cui l'artista si è indirizzato verso l'ideologia socialista di tipo anarchico; esso risale probabilmente alla seconda metà degli anni Settanta. Le gravi difficoltà attraversate da Pissarro, sia in ambito familiare (legame con Julie Vellay osteggiato dalla famiglia) che in campo artistico (ostilità della critica ufficiale), congiunte con una profonda sensibilità verso le ingiustizie sociali indotte dallo sviluppo industriale possono avere almeno parzialmente motivato il suo orientamento verso teorie filosofiche in grado di fornirgli un'intelligenza critica dei fenomeni sociali.

L'epistolario si colloca inoltre sullo sfondo di un processo di radicalizzazione del movimento operaio, del dilagare di atti terroristici, del costituirsi di un movimento di opinione pubblica che si va lentamente organizzando. Dalla corrispondenza familiare emerge non solo un Pissarro amareggiato per le retate ai danni dei movimenti di protesta popolare contro il carovita, per i massacri di operai che manifestano in pacifici cortei, ma anche un Pissarro preoccupato per la censura, per le leggi antiterroristiche che lo costringono a rifugiarsi insieme con la famiglia

in Belgio, per l'ondata di antisemitismo di cui un grave segnale è dato dall'ingiusta condanna del capitano Dreyfus.

Nelle lettere dell'artista traspare come negli anni Ottanta il socialismo francese, da sempre movimento senza direzione unitaria, si sia ulteriormente sbriciolato in una molteplicità di correnti e formazioni ideologiche³. Solo in seguito all'amnistia del 1879 concessa ai condannati della Comune di Parigi, il movimento socialista e anarchico comincia a organizzarsi. Un insieme di fattori sociologici, tra cui la disomogenea industrializzazione del Paese, l'urbanizzazione sregolata, la disparità dei trattamenti dei ceti lavoratori, contribuisce a favorire la dispersione socialista in varie correnti orientate in senso marxista (guesdisti), comunista rivoluzionario (blanquisti), riformista (possibilisti) e anarchico, a loro volta frammentate in molteplici fazioni.

Nel 1881 si costituisce un «partito» anarchico francese. Esso appare composto da un insieme di gruppi locali e di individui, abbastanza disaggregati da un punto di vista strategico e dottrinario. A differenza delle altre correnti che lentamente abbandonano le iniziali prospettive rivoluzionarie per una conquista legale del potere, quella anarchica – contraria a ogni tipo di autorità politica, economica, religiosa – rimane ostile a qualsiasi forma di partecipazione alla vita politica nazionale, non rinunciando alla prospettiva di uno sbocco rivoluzionario che avrebbe reso possibile la costruzione di una società federalista e libertaria.

Pissarro si avvicina dapprima alle posizioni dei socialisti possibilisti favorevoli a una politica graduale e riformista di alleanze con la sinistra radicale. Solo nel 1885 si orienta definitivamente in senso anarchico. Legge i testi di Proudhon, di Kropotkin, i periodici anarchici, in par-

ticolare il «Révolté» (diventato poi nel 1887 «La Révolte», quindi nel 1895 «Les Temps nouveaux»), giornale fondato dallo stesso Kropotkin, diretto in seguito da Jean Grave.

L'impegno artistico

La conoscenza dei testi dei teorici dell'anarchia e la lettura assidua dei giornali libertari permettono all'artista di costruirsi un apparato concettuale che gli consente di analizzare la complessità della realtà storica di quegli anni, alla luce anche di quello stile di pensiero positivista ed evoluzionista che nell'ultimo ventennio permea i diversi settori del sapere.

Pissarro mutua soprattutto da Proudhon la convinzione che l'anarchismo rappresenti un ordine di pensiero che si connette strettamente al progresso della civiltà, configurato nei termini di una graduale limitazione del potere statale a vantaggio di un'autonomia crescente della società. A differenza di Marx, Proudhon ritiene che il progresso non sia determinato dall'organizzazione economica della società, bensì dall'uomo e dalla sua evoluzione. Egli instaura così una tendenziale coincidenza tra lo schema evolutivo della conoscenza e quello della società, connettendo strettamente il progresso della razionalità a quello della civiltà. Convinto che arte e società, arte e morale, siano intimamente e organicamente legate, deduce che il gusto di una società è emblematico della sua cultura morale e intellettuale. Ne discende che gli artisti e i letterati debbano essere gli interpreti dell'ideale e del pensiero collettivo e quindi concorrere alla creazione di una società nuova, avvalendosi anche dei progressi della scienza⁴.

Queste tematiche non possono non suscitare vivo interesse in un pittore che si ritiene antesignano di una battaglia artistica che si inserisce nella più vasta lotta sociale e politica del suo tempo. Come molti altri intellettuali Pissarro è colpito dal testo di Kropotkin *Parole di un ribelle* (1885), in cui viene assegnato all'arte il ruolo di mostrare la realtà nella sua molteplicità e nello stesso tempo di proporre una visione anticipatoria del futuro⁵. Inoltre, a differenza di Bakunin che esprime un giudizio negativo nei confronti di un possibile apporto rivoluzionario da parte dell'arte impegnata, Kropotkin pone chiaramente i termini di una definizione dell'impegno dell'artista, pur non condividendo l'opinione di John Ruskin e di William Morris che assegnano un ruolo primario agli artisti nella battaglia sociale⁶. Si tratta di affermazioni che sottendono l'attribuzione all'arte della capacità di socializzare gusti e sensazioni individuali, di produrre identificazioni, in una prospettiva di rinnovamento radicale.

Sui periodici anarchici la problematica artistica trova ampio spazio nella forma di discussioni, commenti. Nel «Supplément littéraire» de «La Révolte» e di «Les Temps nouveaux» vengono pubblicati inoltre testi di poeti e scrittori simbolisti; alcuni di questi (Émile Verhaeren, Gustave Kahn, Paul Adam, Bernard Lazare, Pierre Quillard) sono simpatizzanti dell'anarchismo. Oltre che la qualità dei lavori pubblicati, particolare attrattiva esercita su artisti e intellettuali la tesi che attribuisce all'arte un potere rivoluzionario, muovendo dal presupposto che l'artista, così come lo scienziato di genio, dia, spesso senza esserne consapevole, un sostanziale contributo al lento processo verso una società più perfetta⁷.

Pissarro neoimpressionista

Ad eccezione di Pissarro, gli impressionisti, per quanto abbiano attuato una vera e propria rivoluzione del gusto, che investe sia la tecnica sia il contenuto dei dipinti, restano sostanzialmente indifferenti alla problematica sociale dell'epoca. A questo riguardo appare interessante il fatto che i pittori con i quali Pissarro sente verso la metà degli anni Ottanta una maggiore affinità artistica condividano con lui lo stesso orientamento politico. Si tratta del gruppo di artisti neoimpressionisti composto da Georges Seurat, Maximilien Luce, Paul Signac, Charles Angrand, Henri Edmond Cross, Theo van Rysselberghe. Insieme con questi e con altri pittori, fra cui Félix Vallotton, Alexandre Théophile Steinlen, Henri Gabriel Ibels, Adolphe Willette, a partire dal 1896 Pissarro offre a Jean Grave litografie, disegni destinati a «Temps nouveaux», al suo «Supplément littéraire», a copertine di opuscoli, album e libri anarchici.

È probabile che alla luce della concezione anarchica alla quale si è accostato, il significato di rottura avuto dalla pittura impressionista rispetto a quella accademica, per il nuovo uso della luce e del colore, per la libertà nella scelta dei soggetti, assuma agli occhi di Pissarro una nuova rilevanza. A maggior ragione il neoimpressionismo, che sviluppa la tecnica pittorica utilizzando i più recenti studi scientifici di Michel Eugène Chevreul⁸, Nicholas Ogden Rood⁹, Hermann von Helmholtz¹⁰ relativi al comportamento della luce e alla percezione dei colori, rappresenta in un primo momento per l'artista un avanzamento nel suo percorso pittorico.

Le considerazioni che Pissarro trae dal tema dell'accosta-

mento dei colori e del loro effetto percettivo lo portano ad autodefinirsi per un certo periodo impressionista «scientifico» (p. 75), differenziandosi così dagli impressionisti «romantici» (p. 66). È infatti dell'opinione che la scelta dei colori non sia neutrale rispetto a quelle «leggi» della percezione cromatica che la scienza psicologica di quegli anni ritiene di avere individuato.

Esponendone la teoria a Paul Durand-Ruel, Pissarro definisce la nuova tecnica nei termini di «ricerca di una sintesi moderna coi mezzi che si basano sulla scienza»¹¹. Per l'artista essa costituisce forse il necessario punto di approdo di quella tendenza ad accentuare la frammentazione dei tratti e di quell'approfondimento della struttura compositiva che caratterizzano le sue opere di quegli anni. Nello stesso tempo la tecnica neoimpressionista gli permette di ottenere quella luminosità di cui sente da qualche tempo la carenza nei suoi quadri che definisce «grigi, monotoni» (p. 61).

Le scene di vita agreste, di mercati che Pissarro continua a prediligere, trasmettono una nuova visione del mondo, realistica e insieme fantastica per la luminosità e la leggerezza dei colori, in cui sembra innestarsi il sogno utopistico di un ideale mondo contadino.

Tuttavia, già a partire dal 1887 Pissarro si rende conto che uno stretto adeguamento alle scoperte della scienza dei colori e della luce presenta degli inconvenienti. Avverte che la produzione di opere pittoriche secondo la composizione richiesta da tale scienza implica un lavoro così tecnicamente minuzioso da far perdere consistenza all'ispirazione immediata. Ritiene inoltre che i neoimpressionisti, Seurat e Signac in particolare, tendano a subordinare la pittura a finalità a essa estranee, in nome di un'astratta armonia dei

colori e delle forme che li affianca ai simbolisti e che, a suo parere, pecca di accademismo e di eccessiva subordinazione alle pretese della scienza¹².

Sceglie nuovamente di privilegiare l'immediatezza creativa e abbandona il puntinismo. Si orienta quindi verso una ricerca pittorica che gli permetta di coniugare «le qualità di purezza, di semplicità del punto e la pienezza, la morbidezza, la libertà, la spontaneità, la freschezza di sensazione» dell'arte impressionista (p. 83). Pissarro recupera così i valori pittorici dell'impressionismo, operando una loro sintesi con queste acquisizioni tecniche cui egli annetterà un sempre minore ruolo espressivo («Tutti i miei quadri dell'epoca delle divisioni sistematiche [...] mi disgustano. Ne avverto l'influenza fino al 1894», p. 143).

Pittura e utopia

Partendo dalla problematica anarchica Pissarro cerca di mettere a disposizione del figlio un tessuto di concetti che mirano a far recepire entro i quadri della conoscenza e della pratica artistica nuove consapevolezza relative ai termini e ai caratteri dell'arte.

Frequenti sono le affermazioni che attribuiscono agli artisti il compito di concorrere alla creazione di una società nuova («Credo fermamente che le nostre convinzioni impregnate di filosofia anarchica influenzino le nostre opere», p. 99); di abbandonare i canoni stilistici della tradizione classica greco-romana ancora alla base della cultura accademica, in quanto ritenuti inadeguati a rappresentare i valori estetici della società dell'epoca («Diamine, sem-

pre l'arte greca, il Rinascimento [...]!», p. 141); di avvalersi degli apporti della scienza («Non faremmo distinzione tra colore locale e luce, se la scienza non ci avesse messi all'erta», p. 71).

L'artista cerca di trasmettere al figlio l'idea di una storicità delle forme estetiche guidata da una valorizzazione progressiva di quei contenuti di verità e di giustizia che preludono all'anarchismo, pur nell'ignoranza dell'acme della parabola storica evolutiva della società («L'avvenire sarà così diverso, con l'abolizione del capitale e della proprietà, che non si può prevedere quale sarà allora l'ideale, o almeno non se ne possono sondare le profondità con i nostri occhi miopi», p. 109).

Pissarro si rivolge al figlio non solo come padre in senso affettivo, ma anche come maestro di pittura. Tuttavia non ci si deve aspettare nelle lettere a Lucien una teorizzazione completa di una problematica estetica. In molte lettere filtra le proprie idee sull'arte in modo intuitivo e immediato, ma pregnante, attraverso un linguaggio semplice e chiaro.

L'artista scrive affidandosi alla sua spontaneità. Espone in diverse occasioni in modo sintetico e talora polemico il proprio modo di interpretare le diverse correnti pittoriche; aiuta così il figlio a cogliere la sua posizione artistica entro un quadro di riferimenti più ampio.

Significativo a questo riguardo appare il suo orientamento critico e polemico nei confronti del simbolismo, pur non ignorando che alcuni esponenti in vista di tale movimento accettano l'ideologia anarchica. I simbolisti, ad avviso di Pissarro, in ragione del loro ricorso a una simbologia che attinge i suoi materiali significativi da un lontano passato o da un discutibile mondo esotico, non seguono, per

esempio, le indicazioni che lo sviluppo della scienza fornisce all'artista. In certa arte simbolista traspare, secondo Pissarro, quello stesso fondo di spinta reazionaria che induce la borghesia «inquieta, sorpresa dall'immenso clamore delle masse diseredate, dall'immensa rivendicazione popolare» a «riconduurre il popolo alle credenze superstiziose» (p. 104).

Pissarro insiste sulla circostanza che il pittore, anziché adattarsi a mode temporanee, deve essere capace di riflettere nella sua produzione artistica l'andamento progressivo della società. Questo significa che l'artista deve sapersi appropriare delle conoscenze che, per esempio, la psicologia della percezione cromatica ha acquisito; in altre parole, dovrà trarre ispirazione da esse, nel senso di trascriverle nel linguaggio che più gli è proprio e, nel caso del pittore, nel linguaggio pittorico delle forme e soprattutto dei colori.

Il frequente richiamo di Pissarro all'immediatezza della sensazione deve essere inteso anche come un'espressione dell'esigenza di legare il fatto artistico direttamente, intuitivamente, al mondo. È la realtà che circonda il pittore che funge, attraverso la sensazione, da stimolo alla sua creatività; il mondo degli oggetti e degli eventi sollecita nell'animo dell'artista l'insorgere di sentimenti di partecipazione emotiva alla natura. Quest'ultima si offre in qualche modo quale modello idealizzato di equilibrio, dove le singole componenti, quindi anche quelle umane, si dispongono secondo un ordine che non è imposto dall'alto e che non è fondato su rapporti di dominio. La natura offre dunque un'immagine ideale di relazioni umane non improntate a una conflittualità permanente. Da questa rappresentazione della natura che si autoregola Pissarro deriva l'idea – che peraltro egli trova nell'opera di Proudhon *La giusti-*

zia nella Rivoluzione e nella Chiesa¹³, di cui raccomanda la lettura al figlio – di una società che trae dal suo stesso seno regole necessarie alla convivenza civile.

Arte e società

Pissarro non ritiene, tuttavia, che il modello di libera organizzazione dei rapporti umani preconizzato dai teorici dell'anarchismo possa imporsi per semplice evoluzione naturale. La sua concretizzazione richiede che prima o poi i ceti più poveri – coloro che egli definisce anche «gregge» (p. 179) – si sollevino per imporre un nuovo ordine più umano e più giusto. In questo senso l'artista può, e forse deve, contribuire ad accelerare questa presa di consapevolezza mediante gli strumenti espressivi di cui è dotata la sua arte.

È in questa prospettiva che vanno interpretati i contributi di litografie, di disegni a pubblicazioni anarchiche (cui si affiancano quelli dei figli Lucien, Rodolphe, Georges, anch'essi pittori). Di fatto, questi lavori costituiscono, insieme a *Le turpitudini sociali*¹⁴, le sole opere di vera e propria denuncia sociale di Pissarro. Egli trova evidentemente sia nell'incisione che nel disegno i mezzi più diretti per rappresentare soggetti che esprimono una profonda simpatia per il mondo del lavoro subalterno contadino e urbano, per i poveri e i vagabondi della città, in profondo contrasto con i soggetti fantastici, trasognati, della pittura simbolista.

Pissarro è certamente consapevole dell'importanza della comunicazione artistica mediata attraverso la stampa quotidiana o periodica. Tuttavia, dal fatto che talvolta mette in rilievo la funzione sociale e il significato morale dell'arte,

non discende che attribuisca ad essa esclusivamente un significato pedagogico o utilitaristico. Pissarro sottolinea piuttosto il ruolo dell'artista nel trasferire le proprie emozioni, i propri sentimenti nella rappresentazione della realtà; nello stesso tempo ritiene necessario che questi sia in grado di evocare attraverso le sue opere un ideale da realizzare.

Una questione teorica fondamentale per Pissarro consiste nel domandarsi se il contenuto di per se stesso possa essere il veicolo di idee sociali a carattere rivoluzionario e se l'organizzazione formale dell'opera d'arte svolga un ruolo secondario rispetto a quello assolto dal contenuto. La risposta che l'artista adombra in queste lettere al figlio è che la struttura stilistica costituisce il fattore prioritario della comunicazione sociale attraverso il mezzo artistico.

La rappresentazione di contadini che lavorano nei campi, ad esempio, di per sé non produce da parte dell'osservatore una partecipazione emotiva che lo induca a riflettere sulla condizione sventurata del lavoro subalterno agricolo. Lo stile, ossia il modo in cui il pittore organizza e compone i mezzi formali e materiali di cui dispone (dal disegno alla pasta cromatica), permette di rendere quella rappresentazione più vivace, più espressiva, ossia più comunicativa anche e soprattutto sul piano della trasmissione di idee a carattere sociale. «Per prima cosa, cerchiamo di essere artisti; avremo così la capacità di sentire tutto, anche un paesaggio, senza essere contadini» afferma in una lettera all'amico e critico d'arte Octave Mirbeau¹⁵.

Per Pissarro comunque l'arte non è subordinata alla politica. L'espressività dell'artista non si sottopone in alcun modo a vincoli esterni. La sua ispirazione segue un percorso che proviene dal profondo della sua interiorità. Que-

sta stessa ispirazione si trasforma in contenuti artistici nel momento in cui il pittore si rivolge al mondo per rappresentarlo, a un mondo tuttavia in cui l'ingiustizia sociale si presenta come un suo fattore costitutivo e in cui il prodotto artistico si trasforma in oggetto di scambio monetario.

«Esiste un'arte anarchica? [...] Ogni arte lo è, se è vera arte»¹⁶.

Note all'Introduzione

1. Le lettere al figlio Lucien vengono dapprima pubblicate in lingua inglese, Camille Pissarro, *Letters to his Son Lucien*, (a cura di John Rewald e con la collaborazione di Lucien Pissarro), Pantheon Books, New York, 1943. Alla fine della seconda guerra mondiale sono edite in lingua originale, Id., *Lettres à son fils Lucien*, (a cura di John Rewald e con la collaborazione di Lucien Pissarro), Albin Michel, Paris, 1950. Nella loro versione integrale appaiono in Id., *Correspondance de Camille Pissarro* (a cura di Janine Bailly-Herzberg), 5 voll., t. I, 1865-1885, PUF, Paris, 1980; t. II, 1886-1890, PUF, Paris, 1986; t. III, 1891-1894, Paris, PUF, 1988; t. IV, 1895-1898, PUF, Paris 1989; t. V, 1899-1903, Paris, PUF, 1991.

2. Cfr. Benedict Nicolson, *The Anarchism of Camille Pissarro*, «The Arts», 2, 1947, pp. 43-51; André Fermigier, *Pissarro et l'anarchie*, Introduzione a C. Pissarro, *Turpitudes sociales*, Skira, Genève, 1972, pp. 3-8; Benito Recchilongo, *Camille Pissarro. Grafica anarchica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1981.

3. Claude Willard, *Socialisme et Communisme français*, Paris, Colin, 1967; Jean Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France*, Maspero, I, Paris, 1975.

4. Pierre-Joseph Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier Frères, Paris, 1865.

5. Pëtr Kropotkin, *Parole di un ribelle*, Anarchismo, Milano, 1978.
6. Cfr. André Reszler, *L'estetica anarchica*, Sugarco, Milano, 1975.
7. Il periodico annovera tra gli abbonati Stéphane Mallarmé, Alphonse Daudet, Anatole France, Joris-Karl Huysmans, Pierre Loti; cfr. Robert L. e Eugenia W. Herbert, *Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others*, «The Burlington Magazine», CII (1960), n. 692, pp. 473-482; n. 693, pp. 517-522.
8. Michel Eugène Chevreul, *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide de cercles chromatiques*, J.B. Baillière et Fils, Paris, 1864.
9. Nicholas Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs*, Librairie Germer Baillière et Cie, Paris, 1881.
10. Hermann von Helmholtz, *L'Optique et la peinture*, Germer Baillière, Paris, 1878.
11. Lettera di C. Pissarro a Paul Durand-Ruel del 6 novembre 1886, in C. Pissarro, *Correspondance...*, cit., II, p. 75.
12. Lettera di C. Pissarro a Paul Signac della fine di agosto 1888, in C. Pissarro, *Correspondance...*, cit., II, pp. 247-48.
13. P.-J. Proudhon, *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église. Nouveaux principes de philosophie pratique*, Garnier Frères, Paris, 1858, 3 voll.; tr. it. parz. *La giustizia nella Rivoluzione e nella Chiesa*, UTET, Torino, 1968.
14. Vedi pp. 131 e segg.
15. Lettera del 21 aprile 1892, in C. Pissarro, *Correspondance...*, cit., III, pp. 216-18.
16. Lettera di C. Pissarro a Octave Mirbeau del 30 settembre 1892, *ivi*, pp. 260-61.