

A. Monticelli, *Portret van zijn grootvader* (uit zijn eerste periode).
Rijksmuseum Kröller-Müller, Hooge Veluwe

ADOLPHE MONTICELLI *

(1824-1886)

DOOR D. A. DE GRAAF

HET dunkt me hier de plaats om eenige aandacht aan den levensloop van dezen kunstenaar te wijden. Adolphe Monticelli werd den 16en October 1824 geboren te Marseille als zoon van Thomas Barnabé Monticelli en Claire-Rose Bertrand. Tot zijn elfde jaar werd hij grootgebracht op een boerderij te Ganagobie, een plaatsje gelegen bij een der uitloopers van de Provençaalsche Alpen. Voor deze bergachtige, pittoreske streek zou hij steeds een voorkeur blijven gevoelen en meermalen heeft de schilder daar een séjour doorgebracht en vele landschappen geschilderd. Toen hij in Marseille terugkwam, was hij te veel natuurkind geworden dan dat hij zich kon gewennen aan het monotone schoolonderricht, aan het werken volgens de klok, en reeds op jeugdigen leeftijd gaf hij zijn ouders den wensch te kennen zich geheel aan de schilderkunst te wijden. Dit laatste klinkt in verband met Monticelli's vrij gevochten kunst wellicht wat conventioneel en ouderwetsch, maar wanneer men zijn eerste teekeningen bekijkt die tijdens zijn vierjarigen studietijd (1842—'46), onder leiding van den schilder Augustin Aubert, aan de gemeentelijke teekenschool ontstonden, blijkt de term op dit nog zeer conventionele academische werk zeer wel toepasselijk. Het is echter in den loop der jaren gebleken dat deze oefenschool op Monticelli's kunst niet anders dan heilzaam gewerkt heeft, want eenerzijds bleef de schilder een uitstekend teekenaar en anderzijds werd hij volstrekt geen slachtoffer van eenig academisme. Echter zal voor ieder die zich met Monticelli's kunst bezig houdt zijn sprongsgewijze ontwikkeling steeds een raadsel blijven. Tot het einde der zestiger jaren kan men spreken van een geleidelijken ontwikkelingsgang en wanneer deze zich in denzelfden zin had voortgezet zou de schilder waarschijnlijk eerder op erkenning hebben kunnen aanspraak maken. Tot dien tijd toe immers is zijn werk nog steeds thuis te brengen, kan men de noodige equivalenten bij erkende oudere tijdgenooten vinden. Herinneren ons b.v. de eerste portretten, die der z.g. première manière, aan David, Ingres, Chassériau, doen sommige landschappen uit de volgende periode aan de school van Barbizon denken, met de zeventiger jaren begint een geheel nieuw oeuvre dat reeds op de

* Zie het nummer van Augustus.



A. Monticelli, *Portret van mevrouw René*, zomer 1871.
Museum te Lyon

Impressionisten vooruit loopt, die toen nog in het geheel niet in tel waren, en bovendien met hun werken te weinig samenvalt dan dat hij als één hunner beschouwd en als zoodanig op den duur in breeder kring erkend kon worden.

Het was niet alleen de leertijd bij professor Aubert, doch ook het veelvuldig bezoek aan het Louvre, gedurende de jaren 1846—'49, de tijd van zijn eerste Parijsche verblijf, dat aan Monticelli's vorming zeer veel bijdroeg. Al is de schijn anders, toch stond Monticelli in zijn rijpe jaren dus niet als een onbevangen natuurmensch tegenover de hem omringende wereld, maar als een deugdelijk vakman, waarvan eenige van zijn aphorismen ook blijken

geven: „Prends à l'Ecole tout ce qu'elle peut te donner, mais sors de la voie qu'elle te trace”. „Quand tu auras appris à dessiner à l'école, alors seulement tu pourras apprendre le dessin”.

Hier spreekt niet het ongebreidelde natuurkind, maar wel iemand die zijn taaie natuur nooit verloochend heeft. En al mag in zijn laatste levensperiode zijn toets vaak onzeker zijn geworden, toch weet in verscheidene stukken uit dien tijd de dan losgebroken natuurkracht den modernen beschouwer, die met het expressionistische werk van een Van Gogh en van nog jongeren vertrouwd is, te treffen. Gedurende ongeveer 25 jaar werd langzaam aan het materiaal verzameld, waaruit na 1871 het nieuwe oeuvre zou worden opgebouwd. De vroege kennismaking met de 16e-eeuwsche Venetianen, met een Veronese vooral, zou veel later in Monticelli's werk haar neerslag vinden. Men vergelijkte b.v. Monticelli's

ADOLPHE MONTICELLI

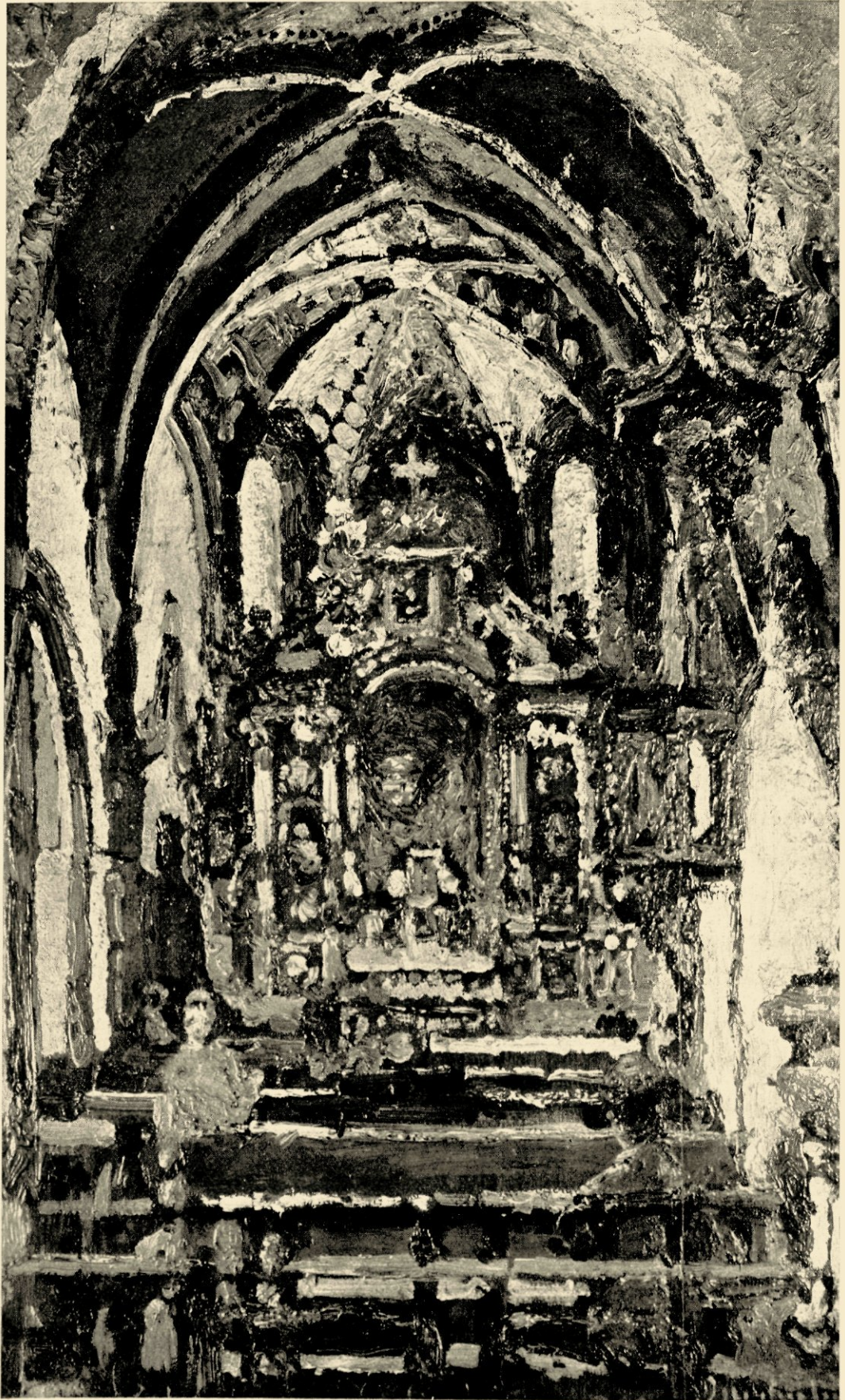
grootte doek uit 1874 „Réunion dans un Parc du Temps des Valois” (Petit Palais, Parijs) met het nog grootere schilderij „Le Nozze di Cana” van Veronese; wij kunnen dan verwante trekken constateeren. Men zou hier echter ook van een oneerbiedige bewondering kunnen spreken. Want om het rustig evenwicht van het laatste stuk bekommert de 19e-eeuwsche Franschman zich allerminst. In zijn schilderij heerscht inderdaad evenwicht, doch het is een labiel evenwicht, hetgeen met zich meebrengt dat de blik van den toeschouwer steeds geboeid blijft, als maakte hij het optreden van een koorddanser mee. Maar evenals in dat geval heeft hij de diepere intuïtie dat het doel met onfeilbare zekerheid zal worden bereikt.

Men kan den ontwikkelingsgang van Monticelli ook aldus beschouwen dat hij in het beginstadium beurtelings door Italiaansche en Spaansche schilders is gehanteerd, respectievelijk uit de 15e, 16e en 17e eeuw, en dat dit feit de oorzaak vormt van de ongelijksoortigheid zijner jeugdwerken. Toen de kunstenaar tot volle rijpheid gekomen was, dus na zijn 45e jaar ongeveer, werd hij zichzelf, wat echter niet wil zeggen dat hij tot den geest van zijn eigen tijd terugkeerde. Zeker, op het eerste gezicht schijnt de grijpte kunstenaar geheel tot de school der Impressionisten te behooren, maar in wezen is zijn kunst typisch Zuidelijk van karakter en staat in mentaliteit dichter bij de scholen van Toscane en Venetië en nog dichter wellicht bij de opvatting der Antieken, die waarschijnlijk een dergelijk rijk coloriet als ideaal hebben gehad. Vergeten wij niet, dat de thans zoo grauwe klassieke beelden oorspronkelijk van bonte kleuren waren voorzien en dat b.v. de Romeinsche triomftochten



A. Monticelli, *Dame met parasol*, ± 1871-1872.

Verzameling P. Ripert, Marseille



A. Monticelli, Kerk van Cruis, interieur ± 1872-1873 - Verzameling P. Ripert, Marseille

ADOLPHE MONTICELLI

een rijkdom van kleuren ten toon spreidden, waaraan ons Noordelijk oog waarschijnlijk aanstoot zou hebben genomen.

Na de leerschool van professor Aubert en het copieerwerk in het Louvre komt, gedurende het tweede verblijf te Parijs in 1856, de samenwerking met den ouderen tijdgenoot Diaz de la Pena, geboortig uit Bordeaux en van Spaansche afkomst. Deze schilder had toen reeds een zekere erkenning gevonden en hij was het die den dertigjarige animeerde tot het schilderen in de open lucht, in de groote bosschen vlak bij Parijs.

Beteekende de waardeering en raadgevingen van den oudere voor Monticelli een verrijking, de oogenschijnlijke gelijkenis tusschen hun beider werken bezorgde vele zijner stukken den naam van „pastiche's”, gelijk uit critieken uit 1858 en volgende jaren reeds blijkt. Later werden vele Monticelli's op naam van den zooveel beroemder Diaz verkocht, totdat eindelijk in het begin dezer eeuw de volledige erkenning van Monticelli's werk kwam en — schilderijen van Diaz op naam van den jongeren, thans beroemder tijdgenoot in den handel werden gebracht!

Maar het zijn niet alleen de nuttige lessen van een nauwgezet leermeester, het veelvuldig bezoek aan het Louvre en de omgang met Diaz, die bevruchtend werken op Monticelli's geest, het is niet alleen de kennismaking met de beroemde oudere tijdgenooten als b.v. Delacroix, Corot en Courbet, wier invloed zich in de zestiger jaren vooral doet gelden. Het is ook een speciale gebeurtenis, een grootsch avondfeest, zooals er in het Second Empire zoo vele werden georganiseerd, dat omstreeks 1860 in de omgeving van Marseille werd gegeven en waarvan de schilder een levendigen indruk behield. De legende wil dat Monticelli verliefd werd op de keizerin, die bij het feest tegenwoordig was en wier beeltenis in vele parkscenes van den schilder terugkeert. Het tweede keizerrijk heeft in zekere mate de pracht en praal van het 18e-eeuwsche hof doen herleven, al had alles een wat avontuurlijker, men zou bijna zeggen, een wat variété-achtig karakter. Echter verhoogde deze omstandigheid de dramatische spanning van de weelde, die ieder oogenblik tot grauwe alledaagschheid kon worden gereduceerd, en trad het labiele voor het stabiele evenwicht in de plaats, waarvan hierboven reeds sprake was. Men zou Monticelli den Watteau van het Second Empire kunnen noemen, maar dan een Watteau van obscure herkomst, die elk oogenblik in ongenade kan vallen, wiens maatschappelijk bestaan op losse schroeven staat. Ook de natuur geeft ons voorbeelden van pracht en praal die maar een korten levensduur dreigen te hebben, gelijk een al te helder profiel van verafgelegen bergtoppen dat de voorbode is van naderend onweer.

In 1863 vertrekt Monticelli voor de derde maal naar Parijs. Hij is thans aan de tweede

periode van zijn schildersloopbaan toe gekomen, waarin werken tot stand kwamen die hem nog de meeste kans op populariteit bezorgden. In den loop van deze periode werden, zooals ik reeds eerder vermeldde, een tweetal doeken door Napoleon III aangekocht en twee andere door het museum van Rijssel, waar zij zich nog bevinden. De parkscènes welke hij in dezen tijd begon te schilderen en waarvan zijn oeuvre er zoo vele zou bevatten, doen bij den eersten aanblik even aan den bekenden tijdgenoot Winterhalter denken, al ziet men gauw genoeg dat hier het mode-effect geheel afwezig is. Toch heeft men eens de beide schilders verward, getuige een boekje van Jules-Charles Roux *Souvenir du Passé*, waarin het schilderij van Winterhalter „Florinde” onder den titel van „Le Triomphe de la Beauté” aan Monticelli wordt toegeschreven. Behalve de reeds genoemde invloeden is in deze periode ook die van Rembrandt, wien de schilder een groote bewondering toedroeg, te bespeuren en wel in het groote portret van den heer Kahn dat zich in het museum Cantini te Marseille bevindt. Merkwaardigerwijze is er een zekere parallel in beider ontwikkelingsgang te constateeren, alleen voltrekt deze zich bij Monticelli veel sneller dan bij zijn beroemde voorbeeld. Vertoont dit schilderij uit 1866 verwantschap met den vroegen Rembrandt, een doek uit 1871 getiteld: „La Femme aux Cheveux gris” (collectie Bourgeat, Parijs) herinnert aan den Rembrandt der laatste periode. Reeds in 1858 is de invloed van Rembrandt merkbaar en wel in het schilderij „Oursins”, dat zich in het museum Boymans bevindt.

In 1868 sterft de vader van den schilder en gedurende een jaar vertoeft hij bij zijn moeder te Marseille. Hij schildert haar tweemaal, eenmaal in den vorm van een officieel familieportret, andermaal als stoffage van een open plek in het bosch, reeds een echt „plein air”-schilderijtje. Het eerste schilderij vertoont wel den conventioneelen ovalen vorm welchen wij uit dien tijd zoo goed kennen, maar herinnert overigens reeds sterk aan de Impressionisten. De levendigheid van den blik, de nervositeit van de rustelooze handen en het lang gedragen zijn der ouderwetsche kleeding duiden op een beschouwingswijze die zich in korten tijd zeer gemoderniseerd heeft.

Weer keert Monticelli naar Parijs terug en vestigt zich in de nabijheid der voorstad Romainville, totdat hij zich door het beleg genoodzaakt ziet den terugweg te aanvaarden. Wanneer zijn vriend Louis Guinand hem niet bijtijds gewaarschuwd had en niet de noodige overredingskracht had aangewend, zou de schilder, die geheel in zijn werk opging, niets van het beleg gemerkt hebben, voordat hij de gevolgen aan den lijve ondervonden had. De terugtocht, grootendeels te voet, ging met vele moeilijkheden gepaard, daar de zonderling gekleede bohémien¹ vaak voor spion werd aangezien, maar tenslotte keerde



A. Monticelli, *Rôtisserie „des Deux Paons”*, ± 1874 - Verzameling P. Ripert, Marseille

hij in het voorjaar van '71 naar den huiselijken haard terug. Tot aan zijn dood (1886) blijft Monticelli inwoner van Marseille en zijn vele uitstapjes strekken zich niet verder uit dan het gebied der Basses Alpes ten Noorden der stad.

Het is thans dat Monticelli wordt, hetgeen hij zich eertijds in droom en illusie gewaand had, waarvoor men hem reeds eerder had kunnen aanzien en waarvan hij de kiem steeds in zich had gedragen. Weldra behoort de schilder den tijd der Antieken toe. Het is natuurlijk een pure hypothese zoo iets te beweren, maar de nadere kennismaking met dit oeuvre heeft mij meer en meer de overtuiging geschonken, te doen te hebben met iemand die tot een gansch andere æra behoort. Niet dat zijn werk zoo revolutionair aandoet of zoo ouderwetsch, zoo „antiek”, want in dezen zin is Monticelli absoluut niet antiek. Ook is hij geen klassicus vol „stille Einfalt und edle Grösze”. Hij voldoet echter aan twee voorwaarden van den Antieken mensch, zooals deze werkelijk geleefd heeft. Hij heeft een echt Zuidelijk temperament, want de Antieken waren per slot van rekening geen 17e-eeuwsche Franschen, en hij heeft in het geheel niet de zelfkennis in den zin van zelfcritiek, de zelfvernedede-



A. Monticelli, *Het bosch Lemaitre*, ± 1875.
Verzameling P. Ripert, Marseille

zeldzame groeiproces onmogelijk en het heeft bij Monticelli geheel ontbroken. Dit is het wat Monticelli van zijn tijdgenooten, de Impressionisten, onderscheidt, al mag zijn werk zeer veel verwantschap met het hunne vertoonen, zoodat men hem in zekeren zin een voorlooper mag noemen. In een museumzaal valt daarom zijn werk dadelijk in het oog, hetgeen ditmaal niet op een uiterlijk effect van klatergoud berust. Ja, men zou toch van klatergoud kunnen spreken, maar dan denke men minder aan coulisse of maskeradecostuum, dan wel aan de voor „Noordschen” smaak wellicht wat protserige zegetochten der Triumphators.... Wel speelden coulisse en tooneel-costuum een groote rol in het

ring, het optimisme of pessimisme, de tragiek van den Europeeschen, den post-Antieken mensch. Hij mag op nog zooveel 17e-, 18e- en 19e-eeuwsche kunstenaars gelijken en van hen gedeeltelijk persoonlijk invloed ondergaan, hij mag diepere verwantschap vertoonen met Toscaansche en Venetiaansche hofschilders, hij blijft die allereerste uitzondering in de 19e eeuw die ik de antieke zou willen noemen. Hij gaat daarin verder dan Baudelaire, dan Rimbaud zelfs, die zich moesten beperken tot een hartstochtelijk verlangen, en van wie de laatste tot een artistieken zelfmoord moest overgaan voordat hij wel een moderne Oosterling werd, maar geen antieke Zuiderling. Alle geweldadig ingrijpen maakt dit

ADOLPHE MONTICELLI

leven van Monticelli, die een trouw bezoeker van de opera was en thuis gekomen de inspiratie vond om zijn talrijke Faust-scènes op het doek vast te leggen. Maar dit was bij gebrek aan beter, of liever een bewijs van aanpassingsvermogen van iemand die feitelijk in een anderen tijd thuis hoort.

Hierboven noemde ik reeds de veelzijdigheid der voorstellingen op Monticelli's schilderijen. De talloze park- en boschscènes, illustraties vaak bij den *Decamerone*, reminiscenties aan theater-opvoeringen of moderne interpretaties van Watteau — waarom men den schilder een Impressionistischen Watteau zou kunnen noemen — werden het eerst onder de kenners bekend en bij een aanvankelijk klein publiek populair. Zooals dit vaak gebeurt in den tegenwoordigen tijd, is op het enthousiasme over dergelijke voorstellingen een reactie gekomen en zoo is deze categorie bij de kunstkeners veelal in discredit gekomen. Ik geloof dat wij behalve met de bekende zucht tot contramine en den angst voor al wat populair dreigt te worden, met een typisch Noordelijke mentaliteit te doen hebben, welke men te uitsluitend in Duitschland pleegt te zoeken. Evenmin als de Duitschers zijn de Franschen Zuiderlingen, al staan zij tegenover het Zuiden vaak meer begrijpend. Maar een volbloed Spanjaard of Italiaan is in de oogen van den gemiddelden Parijzenaar toch niet „comme



A. Monticelli, *Landschap in tegenlicht, met waschvrouwen*, ± 1875. Verzameling P. Ripert, Marseille



A. Monticelli, *Bloeiende boomgaard* - Rijksmuseum, Amsterdam

il faut". En nu zit er in de critiek op de kleurenweelde van die „Scènes galantes" een zekere afkeer van te groote uitbundigheid, van te veel gevoel, van te veel verkwisting. Daartegenover worden de volgende genres van den schilder tegen het bovengenoemde uitgespeeld: het stilleven, het bloemstuk, het portret en het landschap. Ik zou de laatste willen zijn die betreurd dat thans deze kant van Monticelli sterk wordt belicht, want deze schilderijen vertegenwoordigen inderdaad een groote aanwinst voor de kennis van Monticelli en vooral een enorme verrijking van de 19e-eeuwsche Fransche kunst. Ook voel ik veel voor de opmerking die in een artikel van de *Beaux Arts* van 24 Juni 1938 te lezen staat: „Telle nature morte de Monticelli est supérieure par l'intensité aux natures mortes même de Cézanne". Maar daarom zou ik de „Scènes galantes" niet willen missen, al zijn er zeer zeker zwakkere specimina onder. Vooral om bovengenoemde redenen, om de bijzondere, anachronistische positie van Monticelli, acht ik dit genre niet zoozeer een concessie aan de naïeve voorkeur van het groote publiek voor gekleurde plaatjes, als wel een karakteristieke uiting van dezen exuberanten geest.

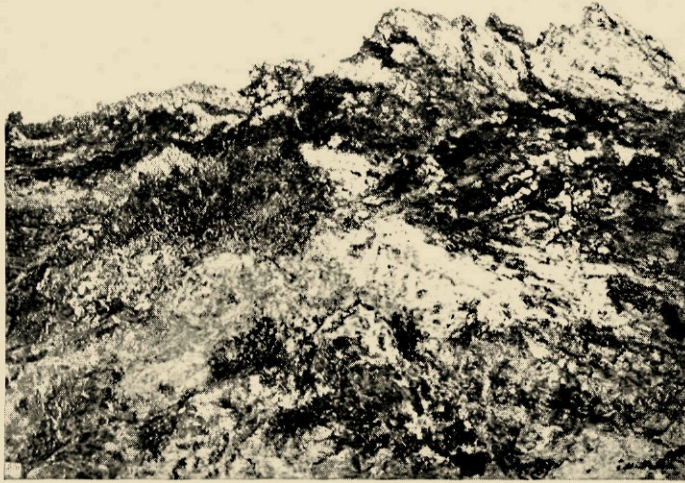
Maar laat ik thans een oogenblik bij deze minder bekende genres stilstaan en allereerst

ADOLPHE MONTICELLI

bij het portret. Monticelli heeft opvallend veel kinderportretten geschilderd. Bij deze treft ons allereerst de bijzondere opvatting die de schilder van het kind had, dat hij meer als een kleinen dan wel als een onvolgroeiden mensch beschouwde. Men krijgt den indruk dat hij dezen leeftijd even zoo au sérieux neemt (niet in den zin van interessant-vinden) als de volwassenheid. Het zijn nooit lachende en zelden spelende kinderen, maar bedachtzame, ietwat melancholiek peinzende of verwonderde kinderkopjes. Dan is er het mannenportret, waarvan reeds vroeg, omstreeks 1850, belangrijke voorbeelden zijn te vinden. Ik noemde reeds het portret van den grootvader, dat zich in de Kröller-collectie bevindt. Het vertoont den invloed van drie generaties van portretschilders met uitgesproken teekentalent, David, Gros, Ingres en Chassériau. Maar deze kop van den 80-jarigen tijdgenoot van Napoleon en notabele van Marseille doet moderner aan dan de portretten der vorigen. De schilder heeft hier een tweeslachtige positie tegenover zijn model aangenomen, n.l. tegelijk lucide en naïef. Hij was dupe van de gewichtigheid bij dezen bourgeois, maar als schilder beheerschte hij zijn onderwerp volkomen en maakte zich niet schuldig aan eenige mooimakerij. Deze houding is een zeldzaamheid en wijst meestal op de aanwezigheid van een zeer sterke persoonlijkheid. Het groote portret van den heer Kahn, dat uit de tweede periode dateert, vertoont niet die rake penseeltoetsen van het vorige, maar getuigt wel van een dieper indringen in het gevoelsleven van den uitgebeelde. Het gezicht vormt het sterkste deel van dit groote doek, dat voor de rest een wat zwakken

A. Monticelli, De hooiwagen - Tate Gallery, Londen





A. Monticelli, *Landschap* 1875.
Museum Cantini, Marseille

indruk maakt. Van mooie portretten uit de derde periode geven de vele vrouwenportretten goede voorbeelden en zoowel aan de hand der kinderportretten, als aan die der vrouwenportretten kan men zeer wel den merkwaardigen ontwikkelingsgang van den schilder nagaan. Vergelijkt men b.v. het portret van Mme Viola uit 1852 (coll. Dr Marcorelles) met dat van Monticelli's moeder uit 1868 (coll. Charbonier, Lyon), van Mme Renée uit het museum van Lyon en „La Femme aux Cheveux gris” uit 1871, dan zijn er groote verschillen te constateeren. Het verschil tusschen de eerste twee ligt voor het grijpen: de geposeerde houding van Mme Viola, de argelooze benadering van het onderwerp, de zachte bekooring, die van de maar even aangegeven trekken uitgaat, contrasteeren met de realistische, niets bedekkende opvatting van het model, dat toch in zoo nauwe relatie tot den schilder stond — waarbij van de nervositeit van het wat onbeholpen oude menschje niets is verzwegen. Maar de laatstgenoemde portretten, vooral „La Femme aux Cheveux gris”, vormt de synthese dezer beide opvattingen, de idealiseerende en de meedoogenloos analyseerende. En daarbij is dan nog een derde element zich komen voegen, dat van een vervreemding van het dagelijksch leven. De schilder staat voor zijn model als voor een visioen. Maar nog is de ontwikkelingsgang niet beëindigd: een vrouwenkop uit de vierde periode (\pm 1884) heeft bijna iets van de hallucinatie in een delirium of in een opiumdroom. Het is waar dat Monticelli in zijn laatste levensjaren aan de absinth verslaafd raakte, maar ik zou een portret als dit niet zonder meer decadent willen noemen. Ik zie hier het genie wel degelijk aanwezig, evenals in Van Gogh's laatste doeken, bijv. een portret als dat van Dr Gachet, hoewel ook dit de geestes-aberratie verraadt. Een merkwaardige ontwikkelingsgang dus, niet minder afwisselend dan die van Rembrandt's portretkunst.

Wat Monticelli's bloemstukken betreft, deze hebben niets van wat men gewoonlijk onder een bloemstuk verstaat. Zij hebben meer van gevechtsscènes dan van huiselijke

ADOLPHE MONTICELLI

arrangementen en spreken meer van den meedoogenloozen strijd die zonder ophouden in de natuur heerscht, dan van de lieflijkheden der flora. Men kan zich voorstellen hoe Van Gogh in het bijzonder door deze voorstellingen getroffen werd en dat de angstwekkende dreiging zijner zonnebloemen hieraan niet vreemd is.

Ook een stilleven als dat in het Louvre hangt, zal Van Gogh's stillevens uit den tijd van Arles beïnvloed hebben. Hier ziet men evenmin een conventioneel arrangement, maar veeleer een fragment van het dagelijksch leven, op de werkelijkheid betrap.

Monticelli's landschappen vormen een even belangrijk onderdeel van zijn oeuvre als de landschappen van Adriaen Brouwer in het zijne. Ook Brouwer werd om één genre reeds vroeg bekend, in dit geval wegens zijn herbergscènes. Maar niet alleen daarom breng ik Brouwer's naam hier te pas, ook om een zekere overeenkomst in dramatische beweging vergelijk ik een oogenblik Monticelli's en Brouwer's landschapskunst. De verwantschap gaat, evenals alle andere die ik genoemd heb, maar tot een zekere hoogte, daar Monticelli in den grond in een andere wereld thuis hoort. Maar ik zou niet zoo gauw een ouderen landschapschilder kunnen vinden die een dergelijken verwanten indruk achter laat. Brouwer bereikt in zijn landschappen een kunstenaarschap dat nog boven dat van den landschapskunstenaar Monticelli uitgaat, doch dit is dan ook een van de hoogtepunten der geheele schilderkunst. In Monticelli's landschappen borrelt het leven als de lava in een vulkaankrater; de beschouwer voelt zich erin opgenomen als in een hem vertrouwde en tegelijk boeiend onbekende wereld. En ondanks al het fantastische dat deze landschappen vertoonen, geven zij toch het wezen weer der Provençaalsche natuur.

Monticelli's techniek heeft een bijzonderen ontwikkelingsgang doorgemaakt een getuigt van een voortdurende afbraak en opbouw. In de voortreffelijke korte studie welke zijn jongere vriend Louis Guinand in 1891 aan den schilder wijdde, is deze diep op die kwestie ingegaan. Het blijkt dat er van de voorstelling van Monticelli als



A. Monticelli, *Portret van de tooneelspeelster Régodia in de rol van Colomba in „La Camargo”*, 1878.

Verzameling P. Ripert, Marseille

D. A. DE GRAAF

klodderaar niets overblijft. Men is zoo spoedig geneigd bij dezen schilder het meest de aandacht te vestigen op het „empâtement”, het er dik opleggen van de verf op het doek. Nu is een eerste bijzonderheid die met deze zienswijze in strijd is, het feit dat Monticelli zoo vaak op paneel geschilderd heeft. Het schilderen op paneel vereischt een vaste hand, een zekeren toets en verdraagt ook moeilijk overdadig empâteeren. Maar dat niet alleen. Op verschillende paneelen blijkt het hout op meer dan één plaats te voorschijn te komen, hetgeen niet op het verdwijnen der verf wijst, maar op de bewuste bedoeling van den schilder die de schoonheid van het hout in zijn kunst opneemt. Wij zien hier dus eenerzijds een weelde, een overdaad van materie en anderzijds een groote soberheid, een opofferen van de kunstmiddelen aan de natuur. Het is speciaal in deze derde periode dat men dit verschijnsel kan waarnemen.

A. Monticelli, De paarden van M. Artufel, Zomer 1880



ADOLPHE MONTICELLI

Het valt te betreuren dat iemand als Baudelaire het oeuvre van Monticelli niet gekend heeft. In diens artikel over Delacroix is mij altijd een zekere incongruentie opgevallen en wel tusschen hetgeen de schrijver betoogt en het werk waar het om gaat. Men krijgt bij het lezen van deze prachtige evocatie een voorstelling van Delacroix die slechts voor enkele gevallen met de werkelijkheid klopt. Het komt mij voor dat verschillende principes en ideeën, door Baudelaire hier over schilderkunst ontvouwd, meer op Monticelli slaan dan op Delacroix. Het zullen, dunkt me, de persoonlijke omgang met Delacroix en de kennis van diens theorieën geweest zijn, nog meer dan zijn werk, welke Baudelaire tot zijn essay hebben geïnspireerd. Het ideaal dat Delacroix voor oogen zweefde schijnt verder gegaan te zijn, moderner karakter gehad te hebben dan hij in zijn oeuvre tot stand vermocht te brengen. Het werd pas door Monticelli, een kwart eeuw later, verwezenlijkt. In dit verband is het de moeite waard een opmerking te vermelden die de schilder gemaakt heeft in een gesprek met een jeugdigen bewonderaar van zijn kunst en die in de monographie van Camille Mauclair over Monticelli uit 1903 staat opgeteekend. De schilderkunst met de opera vergelijkend, zegt hij: „La peinture, c'est la même chose. Le paysage, les figures, c'est ce qui est représenté; tout cela, c'est l'intrigue et la machinerie, mais la lumière, c'est le ténor”.

Monticelli kan men beschouwen als den schilder die zich het dichtst bewogen heeft bij de sfeer van parfum à la Baudelaire en nuance à la Verlaine, maar hij is Baudelaire voorbij gestreefd, niet in genialiteit, doch wat het antieke ideaal betreft. Hij heeft het land van „la vie antérieure” bereikt, al bleek het in werkelijkheid dichter bij Baudelaire's evocaties van het Oosten dan bij zijn opvatting van Hellas te liggen. Hij kon dit land bereiken, omdat hij er oorspronkelijk vandaan kwam, omdat hij zijn eerste levensjaren in de Provençaalsche bergen als een der door Theocritus bezongen herdersknapen had doorgebracht.

*

¹ In een vroegere periode maakte de schilder juist zeer veel zorg van zijn uiterlijk en had bijna iets van een dandy. Zijn vriend Louis Guinand beschrijft hem in zijn brochure van 1891 aldus: „On le voyait . . . en veston de velours noir, chaussé et ganté irréprochablement, le grand col de la chemise et les larges manchettes tranchant sur le noir du velours

De heer Pierre Ripert, woonachtig te Marseille, een uitstekend Monticelli-kenner en bezitter van een uitgebreide collectie, was zoo vriendelijk mij een aantal gegevens en het noodige fotomateriaal voor dit artikel te verschaffen.

D. A. de Graaf