

Toulouse- Lautrec è Montmartre

Montmartre è Toulouse-Lautrec

Nel 1935 Schaub-Koch, uno psicanalista autore di un libro su Toulouse-Lautrec, faceva notare come le opere dell'artista costituissero un "marchio" inconfondibile, che connotava in modo chiaro e riconoscibile un luogo: Montmartre.

Nella seconda metà dell'Ottocento Montmartre non era quell'entità unitaria delineata dalla mitologia turistica dei nostri tempi: era un quartiere periferico dalle molteplici identità e si stava sviluppando ai margini del nucleo urbano parigino come zona dedicata al divertimento, con caffè-concerto, cabaret, maison closes, e abitata da gente di vario tipo, personaggi singolari, artisti, ballerine, cantanti, attori.

Di questo mondo eterogeneo Toulouse-Lautrec diventa non solo l'interprete, ma il simbolo stesso; ne diventa il marchio, con la sua opera e con la sua stessa vicenda biografica.

Il manifesto è l'affresco del popolo



È l'epoca dei manifesti: se ne lamenta Zola che afferma come i giovani pittori siano estasiati da questa novità: «... un'affiche tirata a tre colori... li fa gridare d'ammirazione ».

Roger-Marx definiva il manifesto "l'affresco della nostra epoca".

Quando Toulouse-Lautrec nacque, nel 1864, (coincidenze del destino) fu pubblicato a Parigi il primo manifesto illustrato in bianco e nero da Daumier.

Da allora la litografia aveva fatto rapidi progressi ed era nata la cromolitografia, tecnica perfezionata e portata a livello di arte da Jules Chéret.

La prima esperienza di Lautrec in tal senso è del 1891: Zidler, direttore del Moulin Rouge, affida al giovane pittore l'incarico di eseguire per il suo locale un manifesto che sostituisse quello ormai superato di Chéret.

Comincia così la sua avventura grafica.

C'è un abisso tra il pur apprezzabile, artisticamente parlando, Chéret ed il nuovo artista: dal gusto aneddotico di Chéret allora in voga si passa ad una concezione del tutto moderna, che si lascia alle spalle il naturalismo impressionista per imboccare la strada parallela al simbolismo; già in questa opera si possono rintracciare quelle caratteristiche che saranno poi proprie dell'artista: padronanza assoluta della linea curva, arabeschi, definizione spaziale ardita, stesura à plat dei colori, sproporzione usata con funzione emotiva; è così che traduce il bagaglio culturale del simbolismo in termini di comunicazione.

Valentin-le-Désossé (Edme Etienne Renaudin, di famiglia agiata, ballerino per passione) e la Goulue (Louise Weber, lavandaia di origine alsaziana) erano tra i personaggi più rappresentativi della vita notturna di Montmartre.

La raffigurazione di questo ballerino è interessante per capire come Lautrec si sia distaccato decisamente dal naturalismo. Fin da giovane aveva dimostrato di possedere un talento naturale per la caricatura, per lo schizzo veloce ed ironico. Qui la voluta sproporzione genera un impatto emotivo di grande incisività per la comunicazione. La stilizzazione, presente in tutta la sua opera grafica, ha qualcosa di affine con le ricerche dei simbolisti, ma Lautrec se ne discosta nel momento stesso in cui rifiuta ogni evasione di tipo spiritualista: il suo approccio sarà sempre laico, concreto e disincantato. Egli costringe il naturalismo descrittivo ad una sintesi emotiva di forte espressività, procedendo attraverso strappi e disarmonie. Un'influenza indubbia ebbe su di lui il japonisme, come su altri, come su Degas, da Lautrec molto ammirato.

«Le affinità con le xilografie giapponesi della scuola nota col nome di Ukiyo-è appaiono perfettamente inserite in un'opera in cui lo scavo psicologico è giunto a piena maturità, sia per quanto riguarda la capacità di Lautrec di caratterizzare e "violentare" i personaggi ritratti, facendo emergere attraverso tensioni dissonanti la trama della loro segreta personalità, sia in relazione alla stessa fruizione dell'immagine, che doveva colpire attraverso caratterizzazioni incisive, vibranti nell'efficacia psichica dei colori (in questo caso il giallo, il rosso e il nero) e nella definizione del segno che sottolinea le forme.» (G.Cortenova)



Nella litografia che ritrae la Goulue a braccetto con sua sorella, il profilo di quest'ultima (come altri profili in altre stampe) riporta decisamente alle xilografie di ritratti di attori del giapponese Sharaku; è la prima litografia colorata eseguita su carta più raffinata rispetto a quella usata per i manifesti in quanto è destinata al collezionismo.

La passione per la litografia

Come diceva di lui il pittore ungherese József Rippl-Rónai che era a Parigi in quegli anni, «Dopo l'assenzio, l'odore che più gli piaceva era quello della stampa.»

In effetti sviluppò una vera passione per la litografia, frequentava abitualmente le stamperie lavorando a stretto contatto con gli stampatori, seguendo ogni fase della realizzazione delle sue opere, sperimentava tecniche e colori, mescolava gli inchiostri, tirava in diversi colori la stessa composizione.

La litografia, disegno su pietra, si basa sul fatto che il grasso respinge l'acqua. Il disegno viene tracciato su una pietra preparata con una matita grassa o con dell'inchiostro oleoso. La matrice viene quindi bagnata, ma le parti disegnate non si bagnano; si applica quindi l'inchiostro che, aderendo solo al disegno, produrrà sulla carta l'immagine stampata, invertita specularmente.

Toulouse-Lautrec, in genere, usava una matita grassa (litografia a matita), ma a volte applicava a pennello l'inchiostro litografico grasso (litografia acquerellata).

Per le litografie a colori si usavano diverse matrici, una per colore; si sovrapponevano per ottenere diverse tonalità. Lautrec otteneva effetti pittorici applicando l'inchiostro con il pennello; era poi abilissimo con il crachis, cioè la cosiddetta tecnica a spruzzo: spruzzava l'inchiostro litografico sulla pietra passando la punta del coltello su uno spazzolino intinto nell'inchiostro; nel caso di zone più ampie, usava un setaccio.

Per le sue litografie usava in genere carta moderna liscia fatta a macchina (la cosiddetta carta pergamenata) che era molto diffusa nell'Ottocento; raramente ha usato carta vergata. Amava la carta giapponese e la sua popolare imitazione europea; a volte usava anche quella cinese, liscia e semitrasparente.

Aristide Bruant



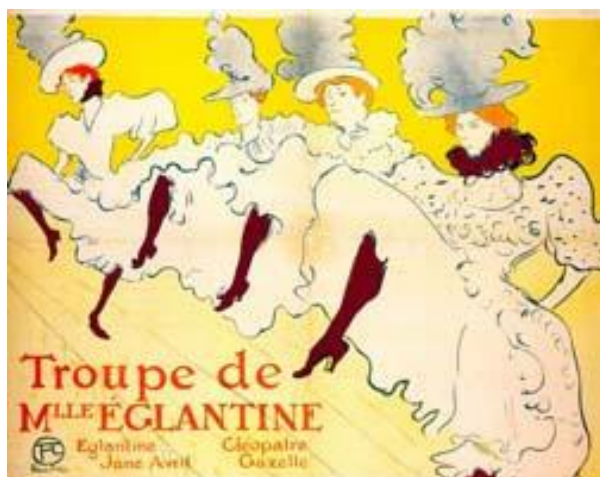
Di molti personaggi di Montmartre Lautrec era amico: come di Aristide Bruant, un cantante anticonformista che dopo essersi esibito in vari luoghi, aprì il Mirliton, un locale tutto suo, il cui interno era decorato con i dipinti degli artisti che vivevano a Montmartre.

I manifesti di Lautrec risultano di una modernità stupefacente: i colori à plat, stesi uniformemente, la struttura fortemente bidimensionale suscitavano scalpore; lo stesso cantante, che comunque ammirava e sosteneva senza remore Lautrec, rimase sgomento a vedere come cancellava e semplificava il suo ritratto trasformandolo in un'icona: «Era un osservatore implacabile, ma il suo pennello non mentiva. Quando fece questo magnifico manifesto di Aristide Bruant, che rimarrà il capolavoro del genere, ritrasse il cantante nei dettagli, come avrebbe potuto fare Bonnard. Poi con grande stupore e dispiacere del modello, cancellò e cancellò sino a conservare solo le linee essenziali. Lo schema rimaneva sincero, la sintesi di Lautrec l'aveva ridotto a un epigramma.» (Homodei, pseudonimo di Arthur Huc, direttore del periodico "la Dépêche de Toulouse").

Così Barilli commenta queste stampe, considerandole "una celebrazione delle glorie dell'abbigliamento": «... la presenza umana, come organismo fatto di carne e di ossa, sparisce quasi per intero sotto una raffinatissima "macchina" di moda e d'abbigliamento, sotto gli arpeggi di un mantello, gli slanci e le falcate di un copricapo. La composizione, negata ad ogni profondità sia spaziale che psicologica, riesce ad esplicitare ugualmente una forte carica di energia svolgendosi in superficie, a macchia d'olio, espandendosi come mongolfiera; e tale invadenza bidimensionale costituisce una sorta di equivalente oggettivo dell'invadenza psichica che doveva esser propria della persona effigiata. »

Lautrec, qui come in quasi tutti i suoi manifesti, risente dell'influenza del cloisonnisme: infatti isola i singoli colori e questo procedimento conferisce forza espressiva ad ognuno di essi.

Jane Avril e le altre



In questo manifesto realizzato a partire da una fotografia, da un disegno preparatorio e da uno studio a olio su cartone si distingue tra le ballerine Jane Avril, rossa di capelli, che danza nel suo modo caratteristico.

C'è un altro punto da sottolineare riguardo a questa nuova forma di espressione che è il manifesto: costituisce un momento significativo di democratizzazione dell'arte e dell'avvicinamento di essa alla cultura di massa; infatti passanti e appassionati d'arte potevano ammirare le stesse opere, diffuse per le strade e non più racchiuse nei saloni di esposizione. Circostanza, questa che trovava molto favorevole il nostro artista; il suo spirito innovativo lo porterà a condividere con il pubblico gli elementi del processo creativo quando, ad una mostra, esporrà otto litografie insieme ai diversi stati e ai disegni preparatori; nel 1894, poi, esporrà le lastre delle litografie della serie *Le café concert*.

Jane Avril



Altro personaggio singolare che lo affascinava per la sua grazia sottile e per la sua eleganza era Jane Avril, più volte ritratta. Sensibile all'arte, la ballerina ammirava quella di Lautrec, di cui divenne modella fedele.

Nel primo manifesto troviamo un esempio di come Lautrec riesca a «... portare ancora più avanti le audacie prospettiche, le acrobazie di impaginazione di Degas ... » (Barilli); Il punto di vista è quello del musicista seduto nella buca dell'orchestra, un taglio caro a Degas, maestro ammiratissimo da Lautrec, che impara da lui, ma si spinge ancora più in là nello sforzo di rendere il dinamismo della "vie moderne"; a definire lo spazio del palcoscenico è il prolungamento, in due direzioni, del manico del contrabbasso: si crea, così, una cornice dagli angoli arrotondati che conferisce all'opera una forte bidimensionalità. Ne risulta una composizione

allucinata connotata da un linguaggio visionario che produce, come è stato detto (Cortanova) “inesauste folgorazioni emotive”.

Il manifesto per il Divan Japonais è “una composizione audace e rivoluzionaria per sintetismo e gusto decorativo” (M.T.Benedetti); «L'effetto decorativo *over-all* del manifesto può essere messo in relazione con le xilografie giapponesi. Il gioco tra le superfici piatte di colore e i contorni delle figure dona alla composizione un fascino particolare.» (Zsuzsa Gonda).

Lautrec ha introdotto un'innovazione nell'uso del colore dei manifesti, che si limitava fino allora ai tre primari: in questa affiche impiega anche sfumature di grigio, verde e arancio ottenute stampando i colori uno sull'altro.



Questo manifesto di piccolo formato era stato richiesto dalla stessa danzatrice per una tournée in America (e qualcuno dice che sia stato, da parte di Jane Avril, un gesto di generosità e un tentativo di strappare l'amico pittore all'alcolismo che lo aveva ormai portato alla rovina fisica e psicologica); è del 1899 ed è l'ultima immagine di Jane Avril. La sua figura sinuosa ed elegante, tutta linea e stesure piatte di colore, è molto vicina alle “Beltà” di Hokusai.

Amiche cantanti



Un altro esempio dell'uso raffinato e sapiente delle stesure uniformi di colore in abbinamento con il non-colore è costituito da questi due manifesti.

May Belfort, cantante irlandese, si era esibita prima a Londra, poi era approdata a Parigi con la sua celebre canzone "I've a little cat", che cantava tenendo in braccio un gatto ed abbigliata in modo infantile. Qui è raffigurata con un vestito rosso che si staglia sul fondo senza colore e che imprime alla scena una vivacità che colpisce. Di lei Lautrec ha lasciato parecchi disegni e litografie.

Il manifesto di May Milton, cantante inglese, non comparve a Parigi, perché era destinato alla sua tournée in America. Il manifesto è molto "inglese" per il colore e per i tratti del viso, ma peculiare di Lautrec è la capacità di dare ai suoi personaggi un sottofondo nascosto di malinconia. Questo manifesto piacque molto al giovane Picasso.

Loïe Fuller



La ballerina americana si esibiva alle Folies Bergère in una danza con i veli molto sofisticata, con effetti di luce e combinazioni di movimenti, colori e suoni; lei stessa definiva queste sue esibizioni "sculture di luce"; i contemporanei la consideravano il simbolo della sintesi delle arti. Artisti e letterati ne erano affascinati.

Dallo studio a olio Lautrec ricava una serie di litografie, ciascuna delle quali con combinazioni diverse di colore; su alcune stampe poi sparge una fine polvere d'oro che le ravviva. Lo studio preparatorio e le litografie derivate costituiscono le prove più audaci sulla strada dell'astrazione e della semplificazione; «... crea l'equivalente plastico delle evoluzioni della Fuller, utilizzando una serie di linee intrecciate in modo complesso, tipiche della nascente Art nouveau. » (M.T.Benedetti)

Yvette Guilbert



Con Yvette Guilbert, la “*disease fin de siècle*” che cantava e recitava brani dei cantautori di Montmartre, i rapporti non erano molto pacifici: si era trovata un po’ troppo brutta in certi disegni preparatori.

L’uso della caricatura, delle disarmonie, produce nello spettatore un sobbalzo, una specie di guizzo di luce che porta in superficie l’intima essenza del personaggio.



Nel ritrarla Lautrec puntava soprattutto sui guanti neri, facendone un marchio della cantante, secondo la sua propensione a trasformare il dato reale in emblema.



«Il primo album dedicato dall’artista a Yvette Guilbert, con testo di Gustave Geffroy (1894) è composto di sedici litografie che colgono la *disease* nella ricchezza degli atteggiamenti e delle espressioni, con accenti divertiti e ironici, sollecitati da una caratterizzazione comico-satirica, di audace modernità.» (M.T.Benedetti)

Proprio i guanti neri sono i protagonisti assoluti della litografia: hanno tutto il fascino di un’evocazione metafisica.

Marcelle Lender



Raffigurata come una cortigiana delle xilografie di Utamaro (oltre alla posa e al rilievo riservato al busto, anche l'acconciatura e il bianco brillante del volto suggeriscono l'influenza del japonisme), ripresa da un proprio dipinto, la litografia di Lautrec delinea con precisione fisionomica il profilo di Marcelle Lender, di cui era ammiratissimo il bolero danzato.

La litografia è a otto colori e rappresenta una delle opere più significative della produzione di Lautrec proprio per la raffinata ricchezza cromatica.

Caudieux



La capacità di rendere tramite un gesto particolare o un'espressione caratteristica la personalità degli personaggi rappresentati è evidente in questa litografia che ritrae il comico Caudieux.

Da notare anche la dinamicità di quelle linee diagonali che convergono e il taglio insolito: tale composizione esprime a pieno il movimento dell'attore che entra in scena.

La bella sconosciuta



Non tutti i manifesti nascono come tali; a volte viene utilizzata una litografia che in origine non era prodotta con caratteristiche pubblicitarie: è evidente in questo caso, dove non è stato lasciato lo spazio idoneo per la scritta. La stampa fu utilizzata come manifesto per il Salon des Cent che si tenne negli uffici della casa

editrice *La Plume*, ma nacque in circostanze ben diverse. Infatti, durante un viaggio in battello con l'amico Maurice Guibert da Le Havre verso Bordeaux, Lautrec vide una bella signora sconosciuta e ne rimase tanto incantato che decise di seguirla fino in Africa, dove appunto la donna si sarebbe recata. Finì per sbarcare a Lisbona, convinto dal suo amico, ma intanto aveva fotografato e tracciato schizzi, da cui poi trasse la litografia.

Dal quadro alla litografia



Il processo di trasfigurazione che l'artista mette in atto nell'impiegare il mezzo espressivo della litografia risulta evidente dal confronto di queste due opere, che ritraggono lo stesso soggetto: *l'Inglese al Moulin Rouge* che raffigura il pittore inglese William Warrener stabilitosi a Parigi in quel periodo.

Innanzitutto è diversa la scelta dei colori, molto più vivaci; inoltre sono stesi in modo uniforme e racchiusi da linee ben definite, come nelle partiture delle vetrate. Dove, nel dipinto, si intravede uno sfondo verde e indistinto, nella litografia spicca la loggia della sala da ballo del Moulin Rouge (la stessa che si intravede, ad esempio, in *Al Moulin Rouge. La Goulue e sua sorella* o in *La danza al Moulin Rouge*, o ancora in *La clownsessa al Moulin Rouge*), squillante nei colori giallo e blu, decorativa nello svolgersi di una linea sinuosa che percorre tutta la scena, disegnando in un unico arabesco profili, cappellini, scollatura, schienale di una sedia e, soprattutto, la sagoma "spettrale" della figura maschile, che si propone all'osservatore come emblema araldico del *viveur*.

«Il carattere individualizzato del ritratto dipinto si perde nella litografia: il realismo del quadro è sostituito da un approccio decorativo che prefigura l'astrazione.» (Zsuzsa Gonda)

Cloisonnisme



Tanto caratteristico è di Lautrec questo uso della linea per definire campiture cromatiche che il legame con il cloisonnisme trova una conferma quando l'americano Louis Comfort Tiffany userà questo studio per la realizzazione, con i vetri colorati di sua invenzione, di una vetrata esposta a Parigi nel 1895 (ed ora al Musée d'Orsay).

Ed ancor più è evidente quanto Lautrec fosse in sintonia con la sua epoca, con lo spirito che animava l'Art Nouveau e il modernismo: «Di questa nuova era, in cui ci si preoccupa di prendere contatto con il mondo impiegando linguaggi che facciano leva sulla psicologia dell'individuo, di certo Lautrec è il grande e ineguagliato protagonista.» (G.Cortenova)

Ma poi, oltre questa premessa, la strada del pittore di Montmartre, abbandona la direzione gioiosamente fiorita tracciata dal linguaggio festoso del modernismo; lo sguardo di Lautrec diventa «... coscienza allarmata, occhio ferito e addolorato dall'analisi psicologica che si fa indagine partecipe e non ristoratrice panacea per la psiche.» (G.Cortenova)

Malinconia



Quello che emerge dal profondo di questi personaggi che il pittore ritrae con crudele ed al tempo stesso tenera partecipazione è una sconfinata malinconia, che solo l'apparente festosità di situazioni, colori, piaceri trattiene dal diventare disperazione. *La clownessa seduta* e *La clownessa al Moulin Rouge* sono due raffinatissime litografie che ritraggono uno dei tanti personaggi caratteristici di Montmartre: la donna clown con il nome d'arte Cha-U-Kao. Bastano pochi tratti e una posa ora abbandonata ora titubante a scoprire quel fondo di stanchezza triste che l'artista intuisce nei suoi soggetti.



Ed è ancora Cha-U-Kao la donna in giacca maschile che conduce nella danza la compagna.

Possiamo osservare anche qui le trasformazioni che il passaggio dal quadro a olio alla litografia subisce. Particolarmente interessante è la resa dinamica della danza, ottenuta tracciando linee che assecondano i movimenti sia delle *valseuses* sia della figura che si sta allontanando (che è Jane Avril).

Elles



Elles sono le prostitute. A loro Lautrec dedica un album di litografie di cui vediamo il frontespizio. Il soggetto poteva essere scabroso, ma Lautrec raffigurò questo mondo in modo così poco erotico che l'album non ebbe successo tra i collezionisti del genere.

Anche se privo di testo, l'album racconta la vita intima di queste ragazze, umiliate e tristi, narra i momenti di riposo o di semplici cure quotidiane, evoca, soprattutto, "la noia di una vita squallida". Eppure il suo approccio non è compassionevole, piuttosto è guidato da un senso di solidarietà verso un mondo segnato da un destino ingeneroso (e lui, di disgrazie e ferite fisiche e psicologiche, ne sapeva qualcosa).

Da punto di vista tecnico presenta una notevole varietà: inchiostri colorati, inchiostri monocromatici, stesure à plat, superfici a spruzzo, forme plastiche, linee decorative, insomma "l'intera gamma del repertorio litografico dell'artista" (Novotny).

«I colori usati nella serie grafica sono giocati su morbide gamme di beige, di grigio, di rosso e azzurro, in armonia con lo stato d'animo dell'artista, che qui dimostra delicatezza e sensibilità.» (M.T.Benedetti)



Una preziosa raffinatezza cromatica connota anche la litografia che ritrae Elsa la Viennese, una ragazza che viveva in un bordello e che aveva colpito Lautrec per la sua bellezza fredda e distaccata, caratteristica evocata nella stampa dal colore azzurro del mantello e dal biancore del viso e della pelliccia. Da questa litografia, che non fa parte della collezione Elles, ma che in qualche modo vi è collegata, furono tirate solo diciassette copie.

Il teatro



L'interesse di Lautrec per il teatro fu sempre intenso; del resto nell' esagerazione espressiva, nel gesto accentuato, nel rituale declamatorio caratteristici degli attori trovava un corrispettivo del suo gusto per la deformazione. La sua frequentazione di questo mondo è frenetica, assiste allo stesso spettacolo più volte per cogliere momenti, gesti, espressioni, traccia schizzi, prende appunti; insegue gli attori dietro le quinte, è totalmente preso «... dal virtuosismo tecnico, dalla sensibilità esacerbata dei protagonisti della scena, sembra quasi fotografare l'attimo teatrale, restituirne la vibrante complessità.» (M.T.Benedetti)

Tra il 1893 e il 1894 pubblica una serie di litografie dedicate al teatro sulla rivista "L'Escarmouche"; ritrae Sarah Bernhardt che interpreta la Fedra di Racine: dalle xilografie del teatro kabuki riprende «... la pratica di congelare gesti e movimenti, e di rendere il momento in una dimensione al di fuori del tempo.» (Z.Gonda)



Per Lautrec anche il pubblico del teatro faceva parte dello spettacolo; l'artista ritrae diverse volte gli spettatori del palco che, in fondo, è il "luogo nel quale si recita la commedia della convenzione sociale".

In questa litografia, *Il palco dal mascherone dorato*, Lautrec dispiega tutta la sua abilità nella scelta dei colori e nell'originalità del taglio e della composizione. Come altre litografie dedicate al teatro, anche questa fu usata come locandina di una commedia (*Le Missionnaire* di Marcel Luguët) e, come in altre occasioni, anche qui la raffigurazione non ha nulla a che vedere con il contenuto dell'opera teatrale. Più che narrare storie o spiegare contenuti, Lautrec allude, mettendo l'accento ora su aspetti marginali di un evento, come in questo caso, o sintetizzando la sostanza di un'opera in un gesto significativo. Scrivendo del rapporto di Lautrec con il libro (ha infatti ideato copertine di opere letterarie), Chapon dice: «... come se l'ammirevole "affichiste", il decoratore di libretti di canzoni, di programmi, di menu, si accontentasse del ruolo di annunciare...»

L'ultimo manifesto



Con *La Gitane* del 1898 chiude la sua attività di cartellonista: in questa opera realizza al massimo le potenzialità dei suoi mezzi espressivi: la contrapposizione della figura bianca che occupa il primo piano con la sagoma scura che fugge diagonalmente fuori della scena, rimanendo però misteriosamente legata alla donna quasi fosse un'estensione dello sguardo, le linee spezzate dello sfondo, la raffinata scelta cromatica sono tutti elementi di grande effetto.

«Sono elementi connotanti una radicale semplificazione riassunta nell'uso di pochi tratti marcati...» (M.T.Benedetti)

Lautrec si occupò anche di grafica pubblicitaria per prodotti commerciali, per libri, riviste, spartiti musicali, testi vari.

«Uomo del suo tempo, punta ad ottenere effetti immediati e brillanti, aderendo all'idea della libera diffusione delle immagini. Un segno scorrevole e ritmico, un'impostazione più simbolica che descrittiva, un linearismo ininterrotto connotano le sue opere. Alla base è la padronanza del disegno come elemento espressivo a sé, generatore dell'opera grafica. Viene poi la complessità di una realizzazione, che deve tenere conto della reazione del pubblico, della individuazione della via più immediata di trasmissione di un messaggio, capace di dare sostanza estetica anche a contenuti di per sé labili.» (M.T. Benedetti)

Bibliografia

Maria Teresa Benedetti, *Henri de Toulouse-Lautrec, l'opera grafica*, saggio in catalogo *Toulouse-Lautrec, Luci e ombre di Montmartre*

GérardGeorge Lemaire, *L'uomo che adorava le donne*, Art e Dossier, marzo 1992

Giorgio Cortenuova, *Toulouse-Lautrec*, Dossier Art n.70, luglio-agosto 1992, Giunti

Toulouse-Lautrec, La collezione del Museo di Belle Arti di Budapest, catalogo della mostra a Roma, Museo dell'Ara Pacis, 4 dic 2015 – 8 mag 2016, Edizioni Skira

Renaud Temperini, *Estetiche della modernità*, in *La pittura in Europa, La pittura francese*, Electa, 1999

Renato Barilli, *La "Commedia umana" da Ensor a Lautrec*, in *L'Arte Moderna*, Fabbri 1977

Claude Roger-Marx, *Les Lithographies de Toulouse-Lautrec*, Fernand Hazan 1951

Roger-Marx – Umbro Apollonio, *Toulouse-Lautrec, l'œuvre graphique*, NCR ed.1952

Émile Schaub Koch, *Psyanalyse d'un peintre moderne*, L'EDITION LITTERAIRE INTERNATIONALE, 1935