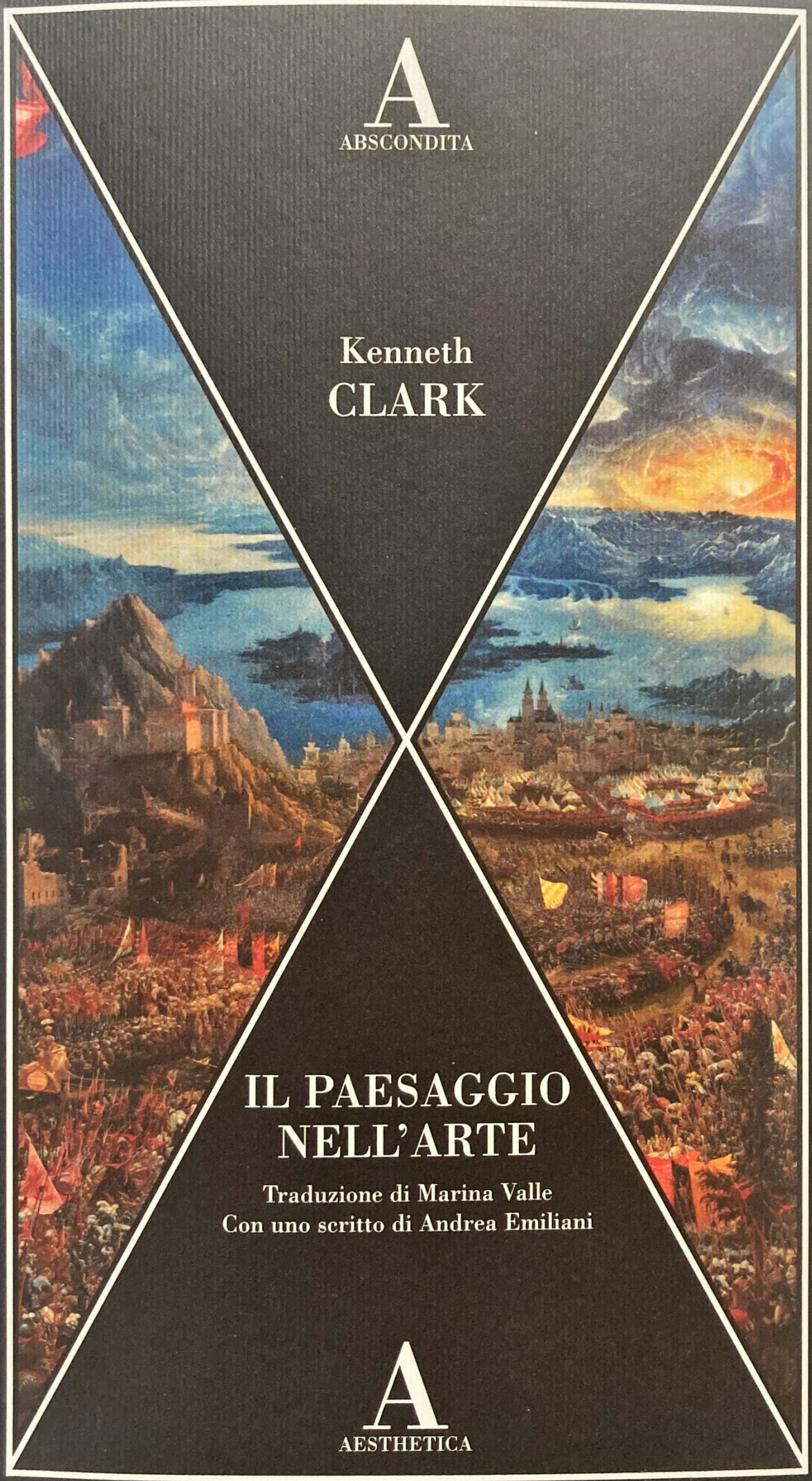


ABSCONDITA

Kenneth
CLARK

IL PAESAGGIO NELL'ARTE

Traduzione di Marina Valle
Con uno scritto di Andrea Emiliani

AESTHETICA

PREFAZIONE

Nei capitoli che seguono ho rielaborato una serie di conferenze tenute durante il mio primo anno di insegnamento come «Slade Professor» alla Oxford University. La cattedra di «Slade Professor» è una speciale istituzione molto diversa, per gli scopi che si propone, dalle normali cattedre di storia dell'arte esistenti nelle università americane ed europee, che (con una sola eccezione) non esistono in Inghilterra. I suoi fondatori, Ruskin e Sir Henry Acland, non intendevano che il professore desse ai suoi discepoli un panorama dettagliato della storia dell'arte o li rendesse esperti in un ramo particolare di questa disciplina, come la critica stilistica o l'iconografia. Essi miravano, secondo le parole di Ruskin, a «far sì che la gioventù inglese si interessasse alle arti».

Il genere di arte che interessa i giovani, risveglia la loro curiosità e li spinge alla discussione è l'arte del loro tempo: e mi sembrò che il mio primo corso di lezioni come «Slade Professor» dovesse soffermarsi sul passato quanto basta per fornire una prospettiva sicura, ma dovesse anche toccare, e se possibile chiarire, i problemi della pittura moderna. Scelsi come argomento la pittura di paesaggio perché questa, ancor più di quanto Ruskin pensasse, è la creazione artistica più importante del XIX secolo: e senza una chiara comprensione dell'arte di quel secolo, non è possibile capire la pittura contemporanea. Il profano sarà forse portato a pensare che tanto l'interesse per la bellezza naturale quanto la pittura di paesaggio siano parte normale e permanente della nostra attività spirituale. Ma la verità è che nei tempi in cui lo spirito umano brillò più splendido, una autonoma pittura di paesaggio non esisteva ed era impensabile. Arrivato al terzo volume dei suoi *Modern Painters*, Ruskin comprese questa verità e scrisse una sezione intitolata «Della novità del paesaggio» in cui affermava che il genere umano aveva quasi acquistato un nuovo senso. Concludeva con queste parole significative: «Il semplice fatto che siamo in qualche modo diversi da tutti i grandi popoli che sono esistiti prima di noi, non basta certo a provare la nostra grandezza; né si può concedere senza discussione che sia per noi motivo legittimo di compiacenza

l'esperienza di sentimenti con i quali né Milziade né il Principe Nero, né Omero né Dante, né Socrate né san Francesco avrebbero potuto per un solo momento consentire».

Per esaminare tutto ciò che è implicato in codesta affermazione occorrerebbe una disamina vastissima della storia delle idee. In questo libro mi sono proposto un obiettivo più limitato, sebbene abbia cercato di tener presente il principio fondamentale. La prima metà del volume vuol spiegare come, malgrado le tradizioni classiche e l'unanime opposizione dei teorici, la pittura di paesaggio divenne un'arte indipendente. Ho preferito non ricorrere a una esposizione storica che, in una breve trattazione, si sarebbe ridotta a un accenno superficiale a nomi e date, ma ho descritto quattro modi di vedere il paesaggio come mezzo di espressione pittorica. Nella seconda metà ho messo in relazione questi modi con la pittura del XIX secolo. In parte perché la pittura di paesaggio diviene in quel secolo la forma d'arte dominante, e in parte perché questa sezione conduce direttamente alla pittura del nostro tempo, si ha qui un mutamento nella messa a fuoco, e i singoli artisti sono trattati più particolareggiatamente. Nella conclusione, tento di applicare quello che credo di aver capito alle particolari difficoltà che hanno travagliato la pittura durante gli ultimi venticinque o trent'anni.

Voglio dire ancora che chiunque si aspetti di trovare in questo libro un trattato di storia della pittura di paesaggio resterà deluso. Sono stato costretto, per la forma che ho scelto, a lasciare da parte alcuni pittori carissimi agli storici dell'arte ma che, a mio avviso, non hanno aggiunto nulla alle esperienze immaginative del genere umano. Sarebbe certamente possibile fare una storia della pittura di paesaggio, ma dovrebbe essere ben più estesa del presente volume, e diversamente impostata.

1949

Questo libro è nato da una serie di lezioni scritte nell'inverno 1945-1946 e riordinate l'anno seguente. Rileggendolo dall'inizio alla fine per la prima volta dopo ventisei anni, vi ho trovato molte gravi omissioni, un certo numero di giudizi, formulati un po' avventatamente, che non condivido più, e alcune frasi composte in uno stile piuttosto ampolloso. Ho avuto l'opportunità di fare alcuni cambiamenti che ritengo abbiano migliorato il testo. Di solito è pericoloso riprendere

in mano un vecchio libro, ma non penso che il lettore avvertirà qualche cambiamento nelle caratteristiche complessive dell'opera. A due o tre gravi omissioni non si poteva ovviare intervenendo nella versione originale e ho perciò incluso alcuni paragrafi nuovi fra parentesi quadre. Vorrei citare due libri che mi hanno aiutato a cambiare opinione su importanti questioni: *Leonardo da Vinci* di Carlo Pedretti e *Turner* di Jack Lindsay.

John Murray mi ha permesso di inserire un maggior numero di illustrazioni, che renderanno il libro più utile ai lettori. Una volta ancora devo ringraziare Peter Campbell per l'abilità straordinaria con la quale ha realizzato questa difficile impresa.

1976

5.
LA VISIONE NATURALE

All'inizio del XIX secolo ci si avvide che la dignità della pittura di paesaggio andava mutando assai rapidamente. Solo trent'anni dopo il fallimento di Wilson si ebbe il favoloso successo di Turner; e nel corso del secolo i paesaggi che si proponevano di essere solo fedeli imitazioni della natura si conquistarono nell'affetto popolare un posto più sicuro che ogni altra forma d'arte. Una veduta tranquilla, con un primo piano di acqua che riflette un cielo luminoso ed è messa in risalto da alberi oscuri, tutti lo ammettevano, era bella, proprio come, nell'età precedente, tutti si erano trovati d'accordo a giudicar bello un atleta nudo o una santa con le mani incrociate sul seno. E quanto alle vedute di insieme, un grande cambiamento ha avuto luogo dal tempo dell'escursione di Petrarca sul monte Ventoso e, a parte l'amore, forse nulla più del piacere di un bel panorama può accomunare gente di ogni categoria.

È generalmente vero che tutti i mutamenti o sviluppi del gusto popolare hanno origine dalla intuizione di qualche grande artista o gruppo di artisti; talvolta rapidamente, talvolta poco alla volta, sempre inconsapevolmente, essa viene accettata dal profano. Il gusto popolare per il paesaggio derivò da cause complesse e vi contribuirono anche le prove felici di molti pittori di seconda qualità. Come alimento all'immaginazione popolare, le opere di Calcott, Collins, Pickersgill e altri mediocri rimasero per lungo tempo importanti quanto quelle di Constable. Ma, alla fine, fu il genio di Constable che per primo scoprì e ancora oggi giustifica un naturalismo fiducioso, senza problemi. Contrariamente a quel che affermava Gainsborough, secondo il quale nessun paesaggio fuori dell'Italia meritava di essere dipinto, egli affermava che la sua arte la si poteva scoprire sotto ogni siepe. Era un'affermazione rivoluzionaria come quella di Wordsworth. Naturalmente, nessun artista è interamente originale. Quando Constable era ancora studente, Girtin aveva dipinto alcuni paesaggi wordsworthiani che influenzarono opere come *Malvern Hall*. E poiché era nativo dell'Inghilterra orientale, Constable aveva certamente veduto paesaggi olandesi nelle collezioni

locali. La sua sensibilità per la luce in movimento, per le ombre disegnate dalle nubi di un ampio cielo tempestoso, deriva probabilmente da Van Ruisdael non meno che dalle sue osservazioni personali. Giacché Constable, come tutti i rivoluzionari, era un appassionato studioso della tradizione. Aveva la capacità, che si ritrova solo nei grandi artisti, di accostarsi a una maniera pittorica apparentemente estranea alla propria e di trarne elementi eternamente validi. Sapeva assimilare senza imitare. Le sue lettere mostrano come capisse Tiziano, Claude, Wilson e Gaspard; negli ultimi anni della sua vita era capace di rinunciare a qualsiasi commissione per copiare un Poussin o un Claude. Un ben noto passo di Leslie descrive come, ancora ragazzo, fosse stato presentato a sir George Beaumont che gli mostrò il suo Claude preferito, *Agar e Ismaele*, ora alla National Gallery di Londra. «Constable» dice Leslie «rammentava quell'opera sublime come un momento importante della sua vita». Possiamo avvertire un ricordo non del tutto cosciente di quest'opera nel primo dipinto a olio datato, in cui Constable è manifestamente se stesso: la *Valle di Dedham*, del 1802. E prova quanto profondamente quel disegno gli fosse rimasto impresso nella mente il fatto che egli usò la medesima composizione nel 1828, per l'opera che ora si trova alla National Gallery di Scozia. A quei tempi egli era ormai molto distante da Claude. Nello sfondo si notano numerosi elementi di osservazione diretta che Claude non avrebbe potuto collocare nel proprio schema ideale. E tuttavia è importante insistere sull'origine della composizione, giacché non vi è dubbio che appunto l'acuta intelligenza della tradizione paesaggistica consentì a Constable di cogliere così numerosi particolari di osservazione comune, senza cadere nella desolante banalità dei realisti successivi.

Si aggiunga, poi, l'importanza che egli attribuiva a ciò che chiamava «il chiaroscuro della natura». La frase ricorre più volte nelle sue lettere ed è evidente dal contesto che egli la usa per descrivere due effetti piuttosto diversi. In primo luogo vuol significare lo scintillio della luce, «rugiade – brezze – fiori e freschezze, finora mai resi perfettamente sulla tela di alcun pittore al mondo». In genere, questo aspetto della sua opera fu considerato soprattutto originale, e gli artifici tecnici per mezzo dei quali fu realizzato, le pennellate interrotte e i tratti di bianco puro steso con la spatola, ebbero influenza decisiva sulla pittura francese. Ma con il termine «chiaroscuro della natura» Constable intende significare anche che un contrasto di luce e ombra deve essere il sostrato di ogni composizione di paesaggio e offrire la chiave interpretativa del sentimento con cui la scena è stata dipinta. Di un paesista alla moda di nome Lee, Constable scrive: «Non pensavo che i suoi dipinti fossero tanto brutti. Ambiscono solo a imitare la natura, ma nella maniera più fredda e insignificante. Il cuore manca del tutto». Questo senso di unità drammatica, non meno del fresco sentimento della natura, distingue appunto Constable dai suoi contemporanei. Egli riconobbe la verità fondamentale che l'arte deve basarsi su un'unica idea dominante, e che la pietra di paragone di un artista è la sua capacità di realizzare questa idea, di arricchirla, di espanderla, di non perderla mai di vista e di non introdurre mai degli elementi, per quanto seducenti in se stessi, che non siano in ultima istanza subordinati alla prima fondamentale concezione. Obiettivo relativamente agevole per la pittura classica di paesaggio, in cui si potevano usare le forme ideali per prevenire il moltiplicarsi dei particolari dispersivi; ma estremamente difficile nel paesaggio naturalistico che nelle impressioni ricevute da oggetti reali ha il suo punto essenziale di partenza; e in cui, a dirla in breve, mancavano i mezzi di semplificazione che possono venir foggiati solo da generazioni di gusto e di stile. Forse nessun altro pittore (eccetto Rubens) è riuscito, come Constable, a subordinare gli infiniti dati visivi del paesaggio a un'unica concezione pittorica. Più tardi, altri pittori sovraccaricarono l'idea fino a ucciderla, o rappresentarono la prima sensazione senza osare di costruirvi sopra. Questo secondo modo, benché abbia prodotto gran parte della più bella pittura del XIX secolo, ne limita l'importanza e il valore perenne. Constable ci ha lasciato una testimonianza esauriente della sua sensibilità nei bozzetti a olio, che sono oggi la parte più ammirata della sua opera. Ma la fatica cominciava, come egli ben sapeva, quando queste prime impressioni dovevano trasformarsi in più ampie pitture. Per parecchie delle sue opere, questo processo di creazione è documentato fase per fase: abbiamo i primi piccoli quadri a olio che fissano il tema delle composizioni in termini di luce e ombra, gli studi a matita che cominciano a definire la forma, i particolareggiati disegni della natura, gli abbozzi a olio, più ampi. Poi Constable prende una tela di quasi due metri. Ma l'opera che dipinge ora non è ancora quella che egli vuole esporre. Procedere direttamente dal suo personale modo di sentire – cioè da sensazioni espresse in colori – alla nozione convenzionale del «finito» – cioè un complesso di concetti, ciascuno rappresentato separatamente – sarebbe stata

una violenza troppo grave. Prima di tutto, deve dipingere un quadro grande nel linguaggio che gli è proprio. Questa è l'origine dei cosiddetti «abbozzi a grandezza naturale» che sono il più alto risultato di Constable. Fino a che punto egli li giudicasse tali è difficile dire. Forse li considerava niente più che preparazioni per le opere da esporre, e indubbiamente apprezzava gli elementi nuovi che, con una maggiore rifinitura, poteva includere nella composizione finale. Ciò si ricava non soltanto dalle sue lettere, ma anche dai quadri più piccoli, come i *Salici lungo un fiume* (tav. 72) o gli *Alberi a Hampstead* in cui si è operata la più completa assimilazione di tutti i dati visivi che mai si sia avuta nell'arte. È significativo che il primo, giudicato raffigurazione troppo piatta di un determinato luogo, fosse respinto dalla Royal Academy, nello stesso anno in cui il *Carro di fieno* veniva accettato, perché era «la rappresentazione fin troppo calligrafica di un soggetto accademico». Di tutte le opere di Constable è quella che più sicuramente sarebbe stata accettata negli ultimi cinquant'anni.

Fra i grandi quadri di Constable, il *Carro di fieno* si avvicina più di ogni altro alla comune intuizione visiva. I suoi motivi essenziali hanno ispirato migliaia di calendari, ma, a mio avviso, è sopravvissuto a questa rovinosa popolarità e rimane un'espressione perenne e affascinante di serenità e ottimismo. Vi sono casi in cui anche la passione di Constable per la natura non può animare tanti particolari di comune osservazione; come accade nel *Campo di grano*, l'opera scelta dopo la sua morte per rappresentarlo alla National Gallery. Ma egli diventa pedante soltanto nei dipinti rifiniti. Nei bozzetti la forza del sentimento è sempre abbastanza intensa per sollevarli al di sopra del luogo comune. Nell'«abbozzo a grandezza naturale» per il *Carro di fieno* lo stato di eccitazione lo ha condotto a usare un libero tocco pittorico che, a sua volta, ha modificato la sua visione. E, nella sua opera maggiore, il naturalismo è esaltato dalla fede che, essendo la natura la più chiara manifestazione della volontà di Dio, la pittura di paesaggio, concepita nello spirito di umile verità, poteva essere un mezzo per esprimere idee morali.

Abbiamo raggiunto lo stadio finale nello sviluppo delle relazioni dell'uomo con la natura, che era cominciato con la timida confidenza del Medioevo; e proprio come si poteva intitolare il capitolo precedente «paesaggio virgiliano», così questo potrebbe essere chiamato wordsworthiano, sebbene solo Constable rappresentasse consapevolmente la fede del

poeta. Sia il poeta che il pittore trovarono una natura trasformata dalla filosofia del XVIII secolo in universo meccanico, funzionante secondo le regole del senso comune; ed entrambi credevano che alberi, fiori, prati e montagne fossero così colmi del divino che, contemplati con sufficiente devozione, avrebbero rivelato una propria qualità morale e spirituale. In entrambi questa fede era basata su «una passione e un anelito» che Wordsworth elaborò in filosofia con quel gusto dogmatico, che tanto ha contribuito a distogliere i lettori dalla sua opera poetica. Per quanto tediose e logicamente infondate siano alcune teorie di Wordsworth, la sua prefazione all'edizione del 1802 delle *Lyrical Ballads* esprime compiutamente le credenze che stanno alla base della pittura di Constable. Ad esempio, l'avversione di Constable per le vedute di parco e la sua predilezione per le scene di vita rustica, giacché, per citare Wordsworth, «in quella situazione i nostri sentimenti elementari coesistono in uno stato di maggiore semplicità, e di conseguenza possono essere più attentamente contemplati e più vigorosamente espressi». E si consideri l'altro motivo per cui Wordsworth amava trattare temi umili – cioè, che in essi «le passioni degli uomini si incarnano nelle forme belle e permanenti della natura». È un commento perfetto alle grandi vedute dello Stour, di Constable.

Poeta e pittore avevano in comune questo, che entrambi traevano tutta la loro forza emotiva da scene della loro fanciullezza. Constable sentiva che le sue vedute di Dedham, dello Stour e del paese circostante raggiungevano un grado emotivo più alto che non le altre opere, e su ciò possiamo anche essere d'accordo. Salisbury e Hampstead ispirarono alcune delle sue opere più popolari; e vi sono molte bellissime vedute di spiagge marine che sono le più «impressioniste» delle sue opere, e chiaramente anticipano Manet, Whistler e Wilson Steer. Ma non le ha create con tutto il suo essere, come le vedute dello Stour. Constable stesso scrive quasi con fastidio delle sue vedute di spiagge; non comportano passioni; non hanno, come egli direbbe, alcuna moralità, e cioè, come egli intendeva, alcun senso del dramma umano. Al contrario, scrive dello Stour, in una delle sue lettere più famose:

> Il suono dell'acqua che sfugge alle dighe dei mulini, i salici, le vecchie assi fradicie, i luoghi paludosi, e le costruzioni in mattoni, queste cose io le amo. Queste immagini hanno fatto di me un pittore e io sono loro grato.

Un sentimento di estasi davanti a tutte le cose create accomunò Wordsworth e Constable. «Mai» disse Constable «vidi una cosa brutta in tutta la mia vita». Queste parole e la descrizione che Leslie fa del suo amore estatico per gli alberi ci ricordano il passo di Traherne:

> Tu non godrai mai pienamente del mondo, finché il mare stesso non scorrerà nelle tue vene, finché non ti sarai rivestito del cielo e incoronato delle stelle [...] e ancora, non godrai mai pienamente del mondo finché non amerai tanto la gioia di goderlo da bramare e far opera per convincere altri a goderne.

Questa è l'estasi mediante la quale Wordsworth sa persuaderci a godere di comuni realtà, come margherite e lucciole, e Constable di scene semplici e quasi infantili, come nei *Salici lungo un fiume* o nel *Cottage in un campo di grano* (tav. 73). Che questi canti di innocenza dovessero tramutarsi nei contorti e tempestosi canti di esperienza delle sue ultime opere era forse inevitabile. L'intensità della gioia implica un grave dispendio di energia nervosa e in tutti, fuorché nei più forti, è controbilanciata da una disperazione egualmente grande. Constable non era forte. Non perdette il sentimento della natura, come Coleridge, né lo soffocò sotto l'ortodossia, come Wordsworth. Ma giunse a imporre alla natura tanta parte dell'oscurità dei suoi sentimenti da finire lontano dalla normale e realistica visione del *Carro di fieno*, come Van Gogh a Auvers o Cézanne a Bibémus.

Benché alla radice della grandezza di Constable vi sia un atteggiamento wordsworthiano nei confronti della natura, dobbiamo ricordare tuttavia che la sua importanza immediata fu dovuta più a cause pittoriche che filosofiche. La sua influenza in Inghilterra, patria del naturalismo filosofico, fu praticamente nulla; mentre in Francia, come tutti sappiamo, fu immensa. Non indusse Delacroix a dipingere salici e capanne, ma gli fece ridipingere il *Massacro di Scio* con maggiore libertà e ricchezza di colori. Critici contemporanei parlano della sua influenza su una scuola di paesaggisti francesi, ma se ne hanno solo deboli tracce fino al sorgere della scuola di Barbizon, poco prima del 1840. Forse i paesaggi *à la Constable*, deplorati da Delécluze nel 1826, ammuffiscono nelle gallerie francesi di provincia, come *dons de l'État*: ma io non ne ho mai visti. Non vi è però alcun dubbio circa l'influenza di Constable su Théodore Rousseau, che aveva visto

il *Carro di fieno* e altri Constable in casa del suo amico Monsieur Boursault.

L'obiettivo di Rousseau era fondamentalmente lo stesso di Constable. Voleva fare grandi composizioni fondandosi esclusivamente sull'osservazione della natura, e diceva: «J'entends par composition ce qui est en nous, entrant le plus possible dans la réalité extérieure des choses».

Il suo atteggiamento verso la natura, però, fu molto diverso: lo statico, e non il dinamico, lo attraeva e l'assoluta quiete di un giorno d'estate o il gelato silenzio di una sera d'inverno suscitavano in lui le emozioni più genuine. Questa immobilità è resa con una certa puntigliosità arcaica, applicando ad esempio a una fila di cottage la rigida prospettiva frontale che Poussin aveva adottato nel suo paesaggio con una strada romana (tav. 76). La sua opera deve essere studiata accuratamente, altrimenti, come è successo a critici recenti, non è possibile riconoscerle l'importanza che le spetta. Con l'esposizione delle sue opere, che qualche volta richiamano troppo da vicino lo studio e il museo, egli creò l'accademismo del paesaggio naturalistico, che, mentre andava declinando il romanticismo di Turner, divenne lo stile tipo per le produzioni ufficiali destinate alle esposizioni. Tutti i decorosi paesaggisti di secondo piano della Royal Academy del tardo Ottocento risalgono direttamente a Rousseau più che a Constable – e anche alcuni degli indecorosi. I suoi piccoli studi di natura, che i collezionisti francesi conservano nelle loro raccolte private, hanno una deliziosa semplicità, ma mancano di quella limpida purezza di tono che fu la dote particolare di Corot.

[Nella mia impazienza di giungere a Corot ho quasi totalmente trascurato una delle figure chiave della storia della pittura di paesaggio, Pierre-Henri de Valenciennes. Entrò nell'Accademia nel 1787 e se il paesaggio venne accettato come soggetto accademico fu in gran parte merito delle sue doti di pittore e scrittore. Nel 1817 venne creato un Prix de Rome per il paesaggio. Benché i paesaggi «eroici» di Valenciennes siano in un certo senso sommari, i suoi bozzetti (tav. 77) mostrano un senso della natura non dissimile da quello del primo Constable. Egli sostenne che «il pittore deve osservare una contrada dominata da una zona di cielo e vista nella luce che vi cade nel preciso momento in cui il pittore si accinge a cogliere la scena». Constable o Monet! Sotto la sua influenza, pittori come Michallon e Granet dipinsero notevolissimi studi dalla natura, ed essa è ancora ravvisabile nel primo

Daubigny. Alla metà del secolo il paesaggio era diventato un soggetto a tal punto popolare che nel 1863 il conte di Nieuwerkerke, per il quale la parola popolare era un anatema (vedi oltre), lo eliminò con un decreto dal Prix de Rome.]

Corot si recò a Roma a studiare nel 1825, l'anno dopo il trionfo di Constable al Salon. Non sembra che egli abbia partecipato all'eccitazione generale, e mai, nei suoi discorsi di cui abbiamo notizia, egli accenna a Constable.[1] In verità possiamo essere certi che le sue opere lo avrebbero irritato, perché confessò che soltanto tardi poté indursi ad accettare Delacroix. Il suo gusto era puramente classico, ed egli era andato a Roma con l'intenzione di camminare sulle orme di Poussin e di Valenciennes. I suoi bozzetti dal vero volevano essere semplicemente materiale per ulteriori composizioni. Dobbiamo ricordare che tutti i paesaggisti classici del tempo facevano studi di questo genere – quelli di Valenciennes sono di notevole bellezza – che, tuttavia, considerati solo di interesse privato o professionale, in genere venivano distrutti. Alcuni di questi studi fatti da Michallon, modello di Corot a Roma, sono sopravvissuti e mostrano in qual misura Corot utilizzasse una maniera corrente. Ma fin dal principio egli vi contribuiva con certe qualità di cui erano sprovvisti i suoi compagni di studio. Un potere naturale di semplificazione impediva ai suoi studi di decadere a pura topografia. Aiutava il suo potere di selezione, come aveva fatto Claude Lorrain, con il semplice mezzo di scegliere come motivo fondamentale oggetti molto distanti. Ma ciò avrebbe dato di per sé scarsi risultati, se non fosse stato sostenuto da un esatto senso del colore. Come il senso perfetto del tono nel canto, il senso del tono del colore nella pittura è quasi una qualità fisica e non sempre è indizio di altre qualità, morali o intellettuali. Per Corot, però, è difficile pensare che la verità del tono non riflettesse la sua natura aperta e ingenua, tanto più che si accompagna a un senso egualmente sicuro del disegno. Durante la sua prima visita a Roma, le forme e i colori del paesaggio classico lo portarono a uno stato di ricettività appassionata, ed egli poté far propri quei princìpi della composizione che lo accompagnarono tutta la vita. I bozzetti eseguiti in questo primo viaggio sono, per certi riguardi, i più notevoli che abbia mai fatto,

[1] Alcuni bozzetti, però, sembrano mostrare l'influenza di Constable, ad esempio Robaut [*L'Œuvre de Corot*], fig. 40, datato 1825 circa. E in un'opera compiuta, il *Guado*, esposta nel 1833, unisce reminiscenze di Constable ad altre della pittura olandese.

giacché la commozione lo spinse a una libertà di tocco che non doveva più permettersi se non negli ultimi anni; nelle visite seguenti, benché fosse in grado di cogliere e rappresentare in misura più ampia la realtà osservata, il suo tocco fu più discreto e il colore meno squillante. Forse i toni grigio e argento dei suoi studi francesi erano ormai abituali alla sua tavolozza e solo una visita a Venezia poteva modificarli.

Guardando queste visioni cristalline è difficile credere che praticamente nessuno le abbia mai viste durante la vita di Corot, e che siano state solo considerate come materiale per grandi composizioni che – per un'ironia della storia – non furono mai viste e oggi non sono quasi più rintracciabili. Gli studi di Corot sono, per molti riguardi, più completi che quelli di Constable. Artista fondamentalmente classico, aveva nel fondo della mente il senso di una forma indefinita che gli permise di comporre coi suoi bozzetti unità più ampie e semplici. Ma raramente riuscì, come Constable, a tradurli in dipinti da esposizione. Le sue composizioni più ampie non hanno alcuna relazione con i bozzetti. L'esempio più noto (principalmente perché è uno dei pochi quadri da esposizione che sia stato fotografato) è il *Ponte di Narni*. Lo studio (Louvre) è libero come il più vigoroso Constable; l'opera finita (Ottawa) è più piatta della più piatta imitazione di Claude. Ancora più sorprendenti sono i dipinti come i *Quais Marchands à Rouen* (Salon, 1831), in cui Corot non si è rifugiato nell'immagine classica, ma si è ispirato a una visione propria. Pure il fatto che egli abbia dovuto dipingere su larga scala e con compiutezza ufficiale ha avuto un effetto così inibitore che la pittura manca delle sue due caratteristiche essenziali: verità di tono e solidità di composizione. Gli oggetti, interamente privi di relazione reciproca, fluttuano in una scialba atmosfera, come in una vetrina disordinata. Un'opera del genere non può che accrescere la nostra stima per Constable. Soltanto uno dei paesaggi italiani di Corot, *Veduta presso Volterra* della National Gallery di Washington conserva le doti degli studi; e in Francia, particolarmente nelle opere dipinte a Morvan, egli giunse a un compromesso soddisfacente – dipinti di grandezza media, costruiti solidamente, e visti con una assoluta semplicità che fa apparire quasi tutti i paesaggi, dipinti prima o dopo, leggermente artificiali.

Tra il 1840 e il 1850 Corot sviluppò gradualmente una tecnica per rendere più personali le sue opere per il Salon (tav. 74). Con *Le Vallon*, del 1855, arricchisce un nuovo modo di vedere del suo senso della composizione e del colore e, in

certa misura, del soffio lirico che ritroveremo nella sua opera più tarda; nello stesso tempo ecco incominciare la serie delle ninfe che danzano tra gli alberi fronzuti, che doveva così rovinosamente ampliare la cerchia dei suoi ammiratori. Non possiamo rimproverare Corot di aver adottato un genere che piaceva sia alla moda che alla critica. Nel 1855 Paul de Saint-Victor scriveva: «Preferiamo il sacro boschetto in cui appaiono i fauni alla foresta in cui lavorano i taglialegna, le verdi fontane in cui si bagnano le ninfe agli stagni fiamminghi in cui diguazzano le anitre». E il gusto di Corot inclinava nella stessa direzione. Fin dalla giovinezza era stato grande ammiratore del teatro. Sappiamo dai suoi quaderni di bozzetti che le figure fantastiche dei suoi dipinti erano tratte da studi di balletti, e non vi è alcun dubbio che, nel periodo più tardo della sua vita, lo scenario teatrale sostituì i ricordi di Claude e Poussin come ideale di quello che un quadro dovrebbe essere. E ci pare naturale che un'opera di Corot abbia ispirato lo scenario delle *Silfidi*. Dobbiamo ammettere che alcuni dei suoi dipinti «poetici» sono di estrema bellezza. *Souvenir de Mortefontaine* (1864) è un capolavoro che sgorga dalla pittura popolare come le liriche di Burns o di Heine sgorgano dai canti popolari. In quadri come *Il lago* della Frick Collection (tav. 75), egli ha creato il proprio genere di paesaggio ideale e si dimostra il vero erede di Claude Lorrain. Ma è più limitato. Di tutte le sue numerose e delicate esperienze visive, una sola lo soddisfece veramente: la luce tremula riflessa dall'acqua che passa attraverso le foglie leggere delle betulle e dei salici. Si concentrò su di essa perché l'amava, confermando così la schiettezza e semplicità della sua personalità: infatti aveva scoperto uno degli effetti naturali eternamente popolari, che ancora oggi la gente semplice cita come il tipo della bellezza visiva.

Ma sebbene avesse scoperto una formula che lo soddisfaceva e che insieme piaceva al suo pubblico, Corot continuò a dipingere dal vero, e s'avvide che in ciò stava l'essenza della sua arte. Tentò anche di presentare alcune di quelle opere al Salon, catalogandole come *études*, forse incoraggiato dall'esempio di Chopin. Una nota, in un album di bozzetti del 1856, consiglia al pittore di affidarsi soprattutto alla prima impressione:

> N'abandonnons jamais cela et, en cherchant la vérité et l'exactitude, n'oublions jamais de lui donner cette enveloppe qui nous a frappés. N'importe quelle site, quel objet; *soumettons-nous à l'impression première*. Si nous avons été réellement touchés, la sincérité de notre émotion passera chez les autres.

È interessante notare che Corot, di mente tutt'altro che filosofica, ha istintivamente assorbito l'estetica del suo tempo e crede che l'arte consista nel comunicare una sensazione, non nel persuaderci ad accettare una verità. Evidentemente egli si avvicina all'estetismo puro assai più di Constable. Constable scelse i suoi soggetti in omaggio alla loro grandezza morale e li lavorò per renderli più nobili e più drammatici. Corot non aveva di codeste preoccupazioni morali di ispirazione protestante, ma confidava che, se si fosse sottomesso con sincera umiltà alle sensazioni, *le bon Dieu* avrebbe fatto il resto. Il punto che li unisce è la fede ingenua nella visione naturale come base dell'arte.

A metà del secolo questa fede era evidentemente molto diffusa. Baudelaire, nella sua critica del Salon del 1859, scrive:

> En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci: «Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature...».

Senza dubbio Baudelaire, col suo icastico pessimismo, esagerava quella che egli giudicava una disprezzabile opinione comune. Nel Salon non si rifletteva in verità una fede cieca nella natura, ma proprio in quel tempo essa trovò in Courbet l'appoggio di uno che era nato per renderla popolare.

Non di rado le opinioni di Courbet sull'arte sono state giudicate insensate; ma quelle che ci sono state conservate non mi sembrano poi così stupide. Era una personalità provocante, e intorno a lui e per lui si sono dette sciocchezze in gran numero. A partire dal '50, la parola «realista» – come «impressionista», «futurista» e «surrealista» nelle epoche seguenti – divenne un grido di allarme, un'espressione del risentimento popolare contro l'arte. Fu anche applicata a Wagner, così come un tempo si definiva Picasso «impressionista». Courbet disse sempre che il termine gli era stato applicato contro la sua volontà. «Faire de l'art vivant; tel est mon but». Nel 1861 egli fece una enunciazione dei suoi princìpi, esprimendo egregiamente l'estetica del XIX secolo, quello stesso atteggiamento verso la natura che troviamo nelle lettere di Constable e nei consigli di Ruskin ai preraffaelliti. È documento particolar-

mente interessante giacché fa giustizia di una nozione astratta del «bello» che, fosse o no filosoficamente valida, era divenuta una fonte feconda di errore:

> Le beau est dans la nature, et s'y rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses. Dès qu'on l'y trouve, il appartient à l'art, ou plutôt à l'artiste qui sait l'y voir. Dès que le beau est réel et visible, il a en lui-même son expression artistique. Mais l'artiste n'a pas le droit d'amplifier cette expression. Il ne peut y toucher qu'en risquant de la dénaturer, et par suite de l'affaiblir. Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'artiste.

È, questa, un'amplificazione della frase di Constable: «Mai nella mia vita vidi una cosa brutta!».

Riconosciamo in queste affermazioni gli strumenti dell'insegnamento dell'arte da sessant'anni a questa parte. Ma nel 1860 il Salon e tutte le scuole d'arte si consacravano a una forma degradata di arte accademica, la cui prima regola era che la natura deve essere perfezionata a servizio dell'ideale. Disegnare o dipingere quel che si vedeva era volgare.

L'uso generale di questa parola mostra che il conflitto tra realismo e accademismo, come molti conflitti del XIX secolo, aveva una base sociale. Il conte di Nieuwerkerke, capo di tutto il mecenatismo ufficiale durante il Secondo Impero, disse dei pittori della scuola di Barbizon: «Questa è la pittura dei democratici, di quelli che non si cambiano la biancheria e che vogliono mettersi al di sopra degli uomini di mondo. Quest'arte mi dispiace e mi disgusta». Ingres ci ha lasciato in uno dei suoi disegni meno attraenti un ritratto del conte, che corrobora e persino amplifica questo famoso giudizio; ma mentre ci diverte quell'aria di ineffabile presunzione, dobbiamo ricordare che questo sciocco fu responsabile della assoluta indigenza di quasi tutti i più grandi artisti del suo tempo. Questo giustifica l'arroganza e la durezza di Courbet, la cui camicia a scacchi e la tozza pipa erano la sola possibile risposta all'abito da società, alla spilla con cammeo, e alla barba accuratamente profumata del conte di Nieuwerkerke.

Al rifiuto del Salon Courbet rispose con la prodigiosa mostra personale del 1855. Conteneva quattordici paesaggi, il primo dei quali datato 1841. Si tratta di pittura schiettamente popolare. Non avvertiamo dietro a essa, come in Constable, lo studio della tradizione del paesaggio; ancor meno possiamo sentire quella ammirazione per Claude con cui Corot dà un tono classico anche ai suoi sogni da Secondo Impero.

Courbet sceglie soggetti che esercitano un'attrazione immediata e vi indugia con gusto; l'erba è molto verde – più verde di quanto non sia di solito nella buona pittura – i cieli al tramonto sono molto rosa, il mare è molto azzurro. E vi è una particolare relazione di tono tra mare, cielo e roccia (tav. 78) che anticipa in modo indefinibile le cartoline illustrate, (e devo ammettere che le variopinte cartoline di paesaggi mi danno spesso un piacere che potrei definire estetico).

Negli esempi migliori, i paesaggi di Courbet sono grande pittura, non soltanto perché la sua abilità e il suo potere creativo sono straordinariamente comunicativi, ma perché la fede nella natura è ancora nella sua pienezza. Assistiamo alla creazione di un'immagine popolare che sarà utilizzata per quasi cent'anni. Quando Courbet è fedele al suo manifesto, quando non amplifica l'espressione come in alcuni dei suoi più piccoli paesaggi con neve, rimane un grande pittore di paesaggio. Ma talvolta si lascia sedurre dagli effetti naturali più stravaganti, quando soltanto una rappresentazione attenuata del vero potrebbe convincere; e talvolta, come nella serie, assai sgradevole, dei cervi morenti sulla neve, dimentica interamente i suoi princìpi, soddisfatto di aver ottenuto un effetto emotivo. Di fronte a queste opere ci troviamo d'accordo con il conte di Nieuwerkerke. Sono irrimediabilmente volgari. Ma dobbiamo chiederci che cosa significa, in relazione al paesaggio, questa parola.

Ogni forma di espressione ha in se stessa i princìpi della propria distruzione, e proprio come il classicismo tende al vacuo e a una mancanza di vitalità, così il naturalismo tende alla volgarità. Decade allora a stile popolare che, per essere compreso, non esige né sforzo né educazione. L'arte di imitazione risparmia lo sforzo di concentrarsi sulle relazioni formali; ma in breve anche riconoscere gli oggetti imitati diventa faticoso e il gusto popolare esige degli equivalenti già pronti dei suoi temi preferiti. Gli studi dal vero di Corot non sono mai volgari perché ogni passaggio di tono è vero e preciso. Ma Courbet, benché grazie all'osservazione sapesse raggiungere grandi effetti, era talvolta più orgoglioso del suo potere creativo che della sua capacità di percepire. In questi casi egli sostituiva senza perplessità una falsa sensazione a una vera, e la cosa notevole è che appunto le sensazioni false hanno soddisfatto da allora in poi il gusto popolare.

Questo ci conduce a considerare un altro fatto singolare che ho già toccato parlando delle ultime opere di Corot. Sembra che certi effetti della natura producano un'immediata

reazione nello spirito europeo occidentale. Essi appaiono nei primi paesaggi di Hubert van Eyck, e talvolta si richiamano a semplici esigenze vitali: i colori della primavera, ad esempio, che ci parlano di rinascita e di speranza, o il cielo della sera che ci ricorda la fine della fatica. Ma, in generale, i paesaggi popolari sono quelli in cui l'occhio pigro o indifferente è improvvisamente scosso e spinto a reagire da un insolito e vivace contrasto di tono o di colore. Questo è vero per l'esempio dato più sopra, la distesa dell'acqua rischiarata dai cieli della sera, con il contrasto di alberi oscuri; o per il sole al tramonto che getta una luce colore d'arancio sulle cime delle colline.

Questi effetti violenti sono legittimo materiale di questi paesaggisti che ho classificato come pittori di fantasia. Ma, per la loro crudezza, è estremamente difficile che un pittore naturalistico sappia ricavare vere opere d'arte da simili effetti. Non danno alcun adito alla delicatezza della percezione, all'atto di amore che giustifica il paesaggio realistico. Oltre a ciò, i toni di colore molto affini hanno una particolare bellezza, sono come i deboli chiaroscuri dei suoni vocalici che così spesso sono una fonte di magia nel verso. «La vérité est dans une nuance». Courbet poteva inghiottire e farci inghiottire quasi ogni cosa – anche se si asteneva dai colori autunnali; ma per un artista d'appetito meno robusto l'effetto popolare è estremamente pericoloso. Prendiamo il caso di Daubigny.

Storicamente Daubigny è un artista importante. Cominciò a esporre al Salon del 1838 e fu forse il primo a dedicare tutta la vita alla visione naturalistica del paesaggio. Non ne fece un mezzo originale di espressione, come Constable, né divise il suo tempo fra paesaggi e fantasie poetiche, come Corot. Fu, penso, il primo artista la cui opera fu giudicata fatta di pure «impressioni» da una persona come Théophile Gautier; ed ebbe un'immensa e decisiva influenza su Monet. Ha dunque un alto titolo per essere considerato il progenitore dell'impressionismo. Anche le sue opere furono accettate al Salon e divennero popolari (tav. 79). Ma qui appunto è il suo limite: per Daubigny, pittore pur dotato e pregevole, la visione naturalistica è troppo spesso la visione comune. Soggetto, composizione, relazioni di colori erano quelli che il gusto popolare accettava senza sforzo e stupore e che, d'allora in poi, ha continuato ad accettare.[1]

[1] In verità, l'opera di Daubigny presenta molte sorprese. In particolare fu capace di esprimere una cupa veemenza (come il primo Van Gogh) di cui egli stesso sembra essersi spaventato.

Per constatare come questo naturalismo standardizzato corrompa il gusto basta considerare il primo periodo degli impressionisti. Fino al 1869, erano semplicemente pittori naturalistici. Sisley e Pissarro erano seguaci devoti di Corot – il vero Corot, naturalmente, non il surrogato del Salon; e Monet, come ho detto, si ispirava a Daubigny, sebbene avesse avvertito prima di tutti l'influsso più vigoroso di Boudin (tav. 81). Se consideriamo la prima produzione di questi artisti delicati, sembra inconcepibile che possano essere stati giudicati irritanti. Si potrebbe naturalmente discutere il principio informatore su cui poggiava la loro opera, ma è strano che il Salon, dopo aver dato una medaglia d'oro a Constable trent'anni prima, abbia potuto rifiutarli; e, dopo il lamento di Baudelaire sulla popolarità della natura, è ancor più strano che l'uomo comune non abbia saputo riconoscere che quella era proprio la pittura da lui desiderata. Ma il gusto borghese era già così corrotto dallo pseudonaturalismo, che la fresca visione di Monet e di Pissarro costituiva uno spiacevole trauma.

Fino a che punto la freschezza e la novità erano dovute al fatto che questi pittori dipingevano dal vero? Su questo punto le opinioni sono discordi. Un tempo si usava attribuire grandi pregi a quel modo di dipingere; e, al contrario, Sickert e altri recenti scrittori d'arte hanno cercato di sostenere che i buoni quadri si dipingono nello studio. Ma quando un artista ha sviluppato un coerente stile personale è difficile riconoscere se ha dipinto direttamente dal vero. Certamente gli studi di Corot e di Constable erano fatti sul posto e non ci sorprende affatto sapere che Daubigny dipingeva da una barca appositamente costruita. E apprendiamo da una testimonianza diretta che Claude dipingeva all'aperto e sappiamo che i più tardi e astratti Cézanne furono dipinti *sur le motif*. Perciò era il modo di vedere la realtà e non il fatto fisico di lavorare all'aperto che faceva apparire così sorprendente la gradazione impressionista dei colori.

Tra il '60 e il '70 gli impressionisti raggiunsero indubbiamente quella fedeltà al vero che usiamo definire fotografica. Recenti storici dell'arte hanno fotografato molti soggetti dipinti da Monet e Pissarro, mostrando con quanta precisione questi artisti sapessero riprodurre le sensazioni ottiche. Ma è difficile dire in quale misura essi fossero realmente influenzati dalla fotografia. Le prime fotografie di paesaggio, richiedendo un lungo tempo di esposizione, producevano una gradazione di toni molto diversa dall'istantanea, e facevano pensare più a Madox Brown che a Monet. La fotografia

istantanea di paesaggio si diffuse solo dopo il '60 e non si sa in che misura gli impressionisti abbiano potuto vederla: abbastanza, forse, per corroborare la loro fede in un occhio imparziale, ma non per creare il loro stile. Ma per il pubblico contemporaneo questa conferma della loro fedeltà non avrebbe avuto alcuna importanza, perché in tutti i tempi la fotografia «artistica» è stata falsificata per lusingare il gusto popolare e dopo il '70 i toni delle fotografie di paesaggio erano lisciati e ammorbiditi così da assomigliare al tardo Corot, a Daubigny o anche ai più insignificanti favoriti del Salon.

Monet, Sisley e Pissarro a partire dal '60, fino al 1874, raggiunsero il naturalismo più pieno che mai sia stato tradotto in arte. Non credo che una immagine pittorica, con tutto quello che implica di luce e di colore, possa essere fedele a un'impressione visiva più dello *Hampton Court* di Sisley o del *Norwood* di Pissarro (tav. 80), e vale la pena di confrontarle con un quadro come *Febbraio riempifossi* (*February Fill Dyke*) di B.W. Leader, per tanto tempo accettato dal pubblico come il tipo della perfetta fedeltà alla natura, per vedere la differenza tra vero e falso naturalismo. Il contrasto reale sarebbe percepibile solo negli originali perché soprattutto il colore nel quadro di Leader è falso e sfocato. La fotografia lo migliora, ma anche nella riproduzione vediamo che manca affatto quella unità di atmosfera, quell'«involucro» di luce (per usare un termine di Corot) che è l'essenza del vero naturalismo. Ma senza di esso non vi è unità di sorta. La natura non è stata percepita come un tutto, ma descritta pezzo per pezzo. Per Leader il mondo è fatto di un numero di «cose» che devono essere trattate separatamente. Questo era un modo accettabile di comporre un paesaggio in un'età che si esprimeva mediante simboli; era anche un possibile punto di partenza per un grande architetto della pittura come Poussin, ma non era un procedimento possibile per una pittura di paesaggio che voleva rendere al vero un'impressione visiva. I contemporanei di Leader ritennero che i suoi paesaggi fossero veri come fotografie. Quanto fosse ingiustificata anche questa infima pretesa è chiaro se confrontiamo il *Febbraio*, ad esempio, con lo studio di Ginevra di Corot che risale al 1841, precedente cioè alla data della fotografia di paesaggio.

La pienezza dello stile impressionistico, raggiunta dallo *Hampton Court* di Sisley, come tutti gli altri punti di equilibrio nella storia dell'arte, non poteva essere conservata a lungo. Circa dieci anni dopo gli impressionisti toccarono il punto critico della visione naturale, il punto in cui essa cade nella banalità o cessa di soddisfare le esigenze creative dell'artista. Constable offre un esempio classico di questa crisi. Il suo naturalismo, fondato sulla sua serenità personale, durò dieci anni: dal suo matrimonio fino alla malattia della moglie. Prima del matrimonio la sua reattività alla natura è indebolita da un senso di frustrazione; dopo la morte della moglie una cupa inquietudine s'impadronisce del suo spirito e le sue opere, più che un riflesso della natura, sono un'espressione del suo dolore, finché esse divengono tormentose e manierate quasi come quelle di Van Gogh. Ma lasciando da parte le disgrazie private, possiamo dire che per continuare a produrre rappresentazioni chiare e obiettive della realtà naturale senza perdere in freschezza, si richiedono doti molto rare di semplicità di cuore e di calma; e possiamo chiederci se mai artista di primo piano, eccetto Corot, sia riuscito a tanto. Il paesaggio realistico che l'inesperto crede sia una delle più facili forme di pittura è in realtà una delle più inaccessibili, in cui il risultato felice è estremamente raro e precario. Anche un pittore come Sisley, così largamente dotato, subì un graduale declino in sensibilità e convinzione. Monet e Pissarro, più consapevoli del loro dilemma, presero una via diversa. Si sforzarono di vedere nella natura quel che l'occhio comune non può vedere o almeno non può analizzare, il tessuto di puri colori di cui è composta la luce. Teoricamente, conservavano il principio del naturalismo o anche lo portavano a uno stadio ulteriore; ma in realtà rifiutavano le limitazioni della visione naturale in favore di una trasposizione che avrebbe permesso loro una maggiore libertà creativa. I gradi di questo sviluppo sono chiaramente segnati. Comincia nel 1869 con l'amicizia più stretta di Monet e Renoir, uno di quei legami, come quello di Coleridge e Wordsworth, da cui sono sorti spesso nuovi movimenti nella storia dell'arte. Monet appartenne sempre al gruppo che si affidava più completamente alle impressioni visive e sul quale le tradizioni della pittura europea ebbero un'influenza minima. Mentre i suoi amici studiavano devotamente gli antichi maestri – Manet e Cézanne facevano entrambi mirabili riproduzioni e Degas fu forse il più abile imitatore che sia mai esistito – Monet non trovava al Louvre nulla che lo interessasse.

Vi fu portato a forza da Renoir che, per quel che lo riguardava, non vedeva alcuna ragione per non continuare la tradizione di Watteau e Fragonard, data una adeguata abilità e diligenza. Renoir aveva una notevole abilità, come possiamo

vedere dai suoi primi ritratti, e il suo tirocinio come pittore di porcellane gli aveva insegnato una tecnica viva e brillante. Non colori torbidi, né ombre oscure, né impasti carichi erano possibili sulla porcellana. Ma, sul principio, egli fu troppo legato al XVIII secolo nel modo di accostare la natura. I suoi primi paesaggi sono più simili a Díaz che a Daubigny. Ma nel 1869 cominciò a lavorare con Monet sullo stesso motivo, e da questa unione nacque l'impressionismo. Monet vi portò la sua piena fiducia nella natura, come è percepita dallo sguardo, e la sua bella sicurezza di tono; mentre Renoir diede il suo tocco vivace e la sua tavolozza variopinta. Il motivo che li interessava era lo scintillio, il riflesso della luce sull'acqua. Il caffè de La Grenouillère sulle rive della Senna è il luogo di nascita dell'impressionismo.

Nel 1870 la guerra franco-prussiana ruppe temporaneamente questa unione. Monet, Pissarro e Sisley trovarono rifugio in Inghilterra; Renoir si arruolò nella milizia e rimase in Francia.

Fu in Inghilterra, come abbiamo visto, che Pissarro e Sisley dipinsero le loro opere più «naturali», ma questa fu una pura coincidenza. La guerra e la Comune coincisero con lo stadio naturalistico del loro sviluppo e l'Inghilterra, come Monet ammise più tardi, è l'ambiente adatto per una pittura romantica piuttosto che realistica. Non sembra che si siano interessati di Constable, la cui opera era allora spregiata e i cui bozzetti non erano ancora visibili. Dalle lettere di Pissarro sappiamo che li interessò Turner. Ma anche qui dobbiamo ricordare che di Turner essi videro soltanto le grandi costruzioni artificiali, mentre molte delle opere che noi più apprezziamo, come la *Stella della sera*, furono tolte dai depositi della National Gallery solo nel 1906. Quando Monet ritornò in Francia nel 1871 e riprese a dipingere con Renoir, la sua tavolozza divenne più vivace; ma anche quella di Renoir si arricchì. Un confronto delle opere che essi dipinsero insieme ad Argenteuil mostra che Monet rende ancora lo scintillio con il contrasto di luce e ombra, mentre Renoir dissolve l'intera scena in rapidi tocchi di puro colore e, per conseguenza, perde qualcosa della sicurezza di tono in cui eccelleva Monet. Renoir però non aveva visto Turner e Constable; e perciò tendo a pensare che questa fase cruciale dell'impressionismo sia indipendente dall'influenza inglese. Ma si tratta di congetture astratte e, forse, artificiali, perché le idee sono come quelle minute particelle di seme che, portate dall'acqua attraverso il Pacifico, si fissano nel terreno più impensato.

Nei dipinti che Monet e Renoir eseguirono fra il 1871 e il 1874 ad Argenteuil, la pittura basata sulla pura sensazione visiva produsse i suoi frutti più perfetti: in essi si rivela il gioioso amore per il mondo visibile, e la salda fede che solo la nuova tecnica sia in grado di esprimerlo. Questo equilibrio tra soggetto, visione e tecnica era così completo che non solo affascinò spiriti congeniali come Sisley e Pissarro, ma si impose a pittori ai quali esso era del tutto estraneo. Manet, ad esempio, il cui ambito di reattività al tono e al colore era simile a quello di Goya – o anche più cupo – fu trascinato a cimentarsi con una veduta di Argenteuil. Perfino Gauguin e Van Gogh, destinati a distruggere l'impressionismo, dipinsero in questo stile alcune delle loro opere più belle.

Poche cose in arte rinvigoriscono lo spirito più che il senso di soddisfazione per una abilità tecnica da poco conquistata. Stimolò gli impressionisti la capacità conquistata di rappresentare la luce mediante la tavolozza dei colori dell'iride non meno di quel che stimolò i fiorentini del XV secolo la nuova rappresentazione del movimento mediante l'articolarsi della linea plastica. Ma l'arte che si affida in troppo larga misura alla gioia della scoperta declina inevitabilmente quando la perfezione è raggiunta. Nell'epoca, e nella stessa opera di Filippino Lippi, lo stile del Quattrocento degenerò nel manierismo. Verso il 1885 il grande momento dell'impressionismo era passato. Dapprima Renoir e Monet cercarono di mantenere il loro stato di tensione scegliendo soggetti sempre più brillanti. Renoir dipinse giardini, che gli posero il nuovo problema dei punti luminosi di colore, e Monet dipinse scene di coste marine immerse nella luce più intensa che si possa riprodurre su una tela. Si recò poi sulla costa mediterranea e là, nella luce abbagliante di quelle regioni che fino ad allora non si erano potute dipingere, non solo le forme ma anche i colori si dissolsero nell'incandescenza. Era la crisi della pittura della sensazione visiva e ogni membro del gruppo reagì in maniera diversa. Renoir, con la sua mentalità fondamentalmente classica, ispirandosi alla pittura antica a Napoli e agli affreschi di Raffaello in Vaticano, riguadagnò il contorno netto del disegno e da allora in poi abbandonò il paesaggio naturalistico dipingendo forme compiute. Pissarro, che si era sempre interessato più degli altri alla composizione architettonica delle sue pitture, aderì al ritorno dell'ordine, che sarà l'argomento di un prossimo capitolo. Sisley, che era sempre stato il meno intellettuale e il meno autocritico del gruppo, continuò a dipingere allo stesso modo, ma con sempre mino-

re fiducia. Le sue ultime opere ammoniscono che la sola percezione della natura non è sufficiente.

Monet, il vero creatore dell'impressionismo, fu il solo ad avere il coraggio di portarne le dottrine fino alla loro conclusione. Non contento dello splendore dei suoi paesaggi di riviera si propose di dimostrare che l'oggetto dipinto non aveva alcuna importanza e che la sensazione della luce era il solo vero soggetto. A un suo allievo americano disse che egli avrebbe desiderato «essere nato cieco e poi recuperare improvvisamente la vista in modo da cominciare a dipingere senza sapere cosa fossero gli oggetti che vedeva davanti a sé». È l'estrema e più assurda enunciazione dell'estetica della sensazione. In realtà la sua tecnica rendeva Monet in larga misura dipendente dalla natura dei suoi oggetti, ed essi erano limitati. Soltanto il sole sull'acqua (tav. 92) e il sole sulla neve potevano lasciare pieno gioco alla visione prismatica dei colori e al tocco lucente. In quella pittura Monet è rimasto senza eguali. Ma per corroborare la sua teoria scelse come soggetti dei suoi esperimenti cattedrali e mucchi di fieno. Senza dubbio lo fece intenzionalmente, per mostrare che le opere più complesse dell'uomo come le più informi erano, dal punto di vista pittorico, di eguale importanza per il pittore della luce. Ma la scelta, specialmente quella delle cattedrali, fu disastrosa, perché le grigie facciate gotiche non risplendono. Nel tentativo di farle veicolo di luce, Monet le dipinse ora rosa, ora color malva, ora arancio; ed è evidente che nemmeno lui, che così meravigliosamente sapeva distinguere i colori complementari di un'ombra, poteva credere che le cattedrali assomigliassero a gelati sfatti. In queste opere innaturali e ostinate l'impressionismo ha perso ogni contatto con la visione naturale da cui è scaturito ed è divenuto un'astrazione tanto quanto il pittoresco di Gilpin. Il colore arbitrario delle cattedrali è molto meno bello del colore realmente percepito delle pitture di Argenteuil, e la base dialettica su cui esse sono dipinte ha impedito a Monet di abbandonarsi, come Turner, alle fantasie poetiche o alle armonie musicali dei colori, come nell'*Interno a Petworth*. Se la decadenza in tutte le arti si manifesta col trasformarsi dei mezzi in fini, allora le ultime opere di Monet possono essere citate come esempi da manuale.

Ma, per miracolo, Monet si ravvide. Le ninfee del suo giardino lo misero in uno stato di fresca e appassionata corrispondenza con la natura; ed egli lo seppe trasporre con spontaneità in pennellate, rapidi tratti, macchie di pittura che espressero le sue più profonde emozioni.

L'impressionismo è un breve e limitato episodio nella storia dell'arte e ha da molto tempo cessato di avere qualsiasi relazione con lo spirito creativo contemporaneo. Possiamo perciò esaminare con una certa libertà gli apporti positivi o negativi del movimento.

L'impressionismo riscoprì la luce. Fin da quando Leonardo tentò di ottenere scientificamente il rilievo per mezzo delle ombre oscure, le pitture hanno avuto la tendenza a essere macchie oscure sulla parete. Quelli che hanno visitato il museo di Napoli ricorderanno con quale sollievo, dopo essere passati attraverso tre secoli e quasi trenta stanze di dipinti scuri, si arriva alle stanze della pittura antica, ancora fresca e gaia di colore.[1] Sono soltanto opere artigianali, assai più povere nell'esecuzione delle grandi tele di Ribera e Stanzione, ma sono una delizia all'occhio. Gli impressionisti ritrovarono questo tono.[2] Ci è caro che i quadri appesi alle pareti delle nostre case (dove naturalmente dovrebbero essere, e non sulle pareti dei musei) offrano piacere non soltanto a chi li studia, ma anche a chi li guarda. Questa rifioritura del tono si accompagnò alla liberazione finale del colore. Leggendo quel che hanno detto del colore Ingres, Gleyre, Gérôme e altri grandi maestri del XIX secolo, si dovrebbe supporre che esso sia un vizio particolarmente pericoloso e indegno. Fu questa un'estrema azione di retroguardia di una filosofia idealizzante, secondo la quale la forma era in funzione dell'intelletto, il colore in funzione dei sensi. Questo giudizio, filosoficamente non fondato, da secoli ostacolava la libera e sincera espressione. Rimuovendolo, lo spirito umano si conquistò una nuova libertà.

Così l'impressionismo ci ha dato qualcosa che è sempre stato una delle grandi conquiste dell'arte: ha allargato il nostro orizzonte visivo. Il piacere che proviamo guardando il mondo lo dobbiamo in gran parte ai grandi artisti che lo hanno guardato prima di noi. Nel XVIII secolo si portava un oggetto, chiamato occhiale di Claude, per poter vedere il paesaggio nel tono dorato dei dipinti di Claude Lorrain – o piuttosto della vernice che li ricopre. Gli impressionisti fecero esattamente il contrario. Ci insegnarono a vedere il colore

[1] Ora in una differente galleria, questa interessante esperienza richiede un lungo spostamento in automobile.

[2] Propriamente parlando, Turner fu il primo a riscoprire la funzione della luce. Ma i suoi discepoli lo fraintesero e, come ho già detto, è difficile dire se egli abbia influenzato gli impressionisti.

nelle ombre. Ogni giorno ci fermiamo con gioia a contemplare un effetto di luce che altrimenti sarebbe rimasto inosservato. L'impressionismo conseguì qualcosa di più di un progresso tecnico: espresse una reale e preziosa posizione etica. Come aveva giustamente osservato il conte di Nieuwerkerke, era la pittura dei democratici. L'impressionismo è la espressione perfetta dell'umanesimo democratico, della pienezza di vita che, ancora recentemente, si riteneva fosse alla portata di tutti. È una fede di cui i quadri di Bonnard e i primi film di René Clair furono forse le ultime manifestazioni. Quali piaceri potrebbero essere più semplici o più eterni di quelli ritratti nella *Colazione dei canottieri* di Renoir? Quali immagini di un paradiso terrestre più persuasive delle vele bianche negli estuari di Monet o delle rose del giardino di Renoir? Queste opere provano che in arte conta la fede che illumina ogni cosa e non la situazione del singolo artista. Gli uomini che le dipinsero erano poverissimi e le loro lettere ci mostrano che spesso non sapevano come mettere assieme pranzo e cena. Pure la loro pittura è colma di una perfetta fiducia nella natura e nell'uomo. Tutto ciò che essi vedono, esiste per la loro gioia, anche le tempeste e la nebbia.

Se ci volgiamo a guardare questi ultimi sessant'anni, questa fiducia nel mondo fisico può sembrare una fondamentale debolezza. L'arte interessa tutto il nostro essere – cognizioni, memorie, fantasie – e confinare la pittura alle sensazioni puramente visive è toccare solo la superficie del nostro spirito. Forse, alla fine, la dottrina idealista è vera: siamo più commossi dai concetti che dalle sensazioni, e il disegno di qualsiasi bambino può provarlo. La creazione suprema dell'arte è l'immagine che trascina, ma l'immagine è una «cosa» e l'impressionismo tendeva ad abolire le «cose». E le immagini più semplici e più durevoli, in pittura, sono cose con delle linee di contorno, e l'impressionismo ha abolito le linee.

Questo è soltanto un modo di dire, in termini pittorici, che l'impressionismo non si rivolgeva all'immaginazione. Non possiamo tuttavia chiamarlo l'arte del materialismo, che sarebbe definizione assai grossolana; e non possiamo (come molti critici hanno fatto) chiamarla pagana, perché il paganesimo si richiama ad arcaiche superstizioni agresti, feste di primavera e riti dionisiaci. Il paganesimo ha proprio quell'elemento magico che l'impressionismo esclude. Questo è il prezzo che dobbiamo pagare per la felicità dell'istante, su cui si fonda.

6.
LE LUCI DEL NORD

Lo splendido susseguirsi di pittori naturalistici lungo il XIX secolo, da Constable a Pissarro, può farci credere che, per un centinaio d'anni, la pittura di paesaggio non abbia conosciuto altra forma. In realtà, due artisti di genio, l'uno all'inizio e l'altro alla fine del secolo, mostrano che il paesaggio di fantasia era ancora un mezzo di espressione efficace e potente. Sono, costoro, Turner e Van Gogh. Entrambi sono fondamentalmente artisti del Nord, pittori del sole di mezzanotte e dell'aurora boreale. Pure entrambi si ispirarono al paesaggio delle regioni mediterranee, perché lì solamente poterono trovare quel delirio di luce che scatenò i loro sentimenti.

Questa passione per la luce pone in rapporto il paesaggio di fantasia con la storia della pittura dell'Ottocento. I grandi pittori fantastici dell'inizio del XVI secolo avevano usato gli effetti del fuoco e del tramonto come arma principale per aggredire la nostra sensibilità, e, grazie al grande potere di osservazione e di memoria, avevano saputo ottenere effetti di luce che mai si sarebbero raggiunti con un accostamento alla natura puramente realistico. Perciò non è sorprendente che nella ricerca della luce che doveva culminare nell'impressionismo, fosse un maestro del paesaggio fantastico, un romantico e non un realista, a compiere il passo decisivo. Turner esaltò tutte le possibilità del colore, così che le sue opere non soltanto rappresentano la luce, ma ne simboleggiano la natura. Questa, fra le molte sue conquiste, lo apparenta ai grandi pittori che lo seguirono e, da sola, è sufficiente a confutare l'opinione francese che egli sia uno spirito bizzarro di interesse puramente locale.

Turner è uno di quei rari casi di un grande artista la cui opera giovanile non dà alcuna indicazione del carattere del suo genio (possiamo avvertire una somiglianza con Wagner, che talvolta si affaccia alla mente di chi guarda i suoi quadri). Fu straordinariamente precoce, e già tra il 1790 e il 1800 si fece un nome adattando lo stile di altri famosi paesisti al gusto romantico del tempo. Fece adattamenti da Claude, Cozens, Wilson, Van de Velde, Cuyp, Teniers, con brillante dramma-

ticità. Non ebbe simpatia per lo stile classico e le sue imitazioni di Claude Lorrain sono volgarizzazioni, nel senso negativo del termine. Ma quando si sentì abbastanza forte da allontanarsi dai suoi modelli, come avvenne in *Attraversando il ruscello* e in *Un mattino di gelo*, realizzò una pittura veramente popolare, molto apprezzata dai suoi contemporanei e che continuerà a essere ammirata da quanti possono guardare i quadri senza pregiudizi.

Al di là del fatto che introdussero una certa facilità democratica, questi lavori non contribuirono molto alla storia della pittura di paesaggio. Ma contemporaneamente, Turner dipingeva scene di catastrofi che venivano dalle profondità della sua immaginazione tormentata. La serie iniziata nel 1802 con *La decima piaga d'Egitto*, cui seguì la *Distruzione di Sodoma*, culmina con *Annibale attraversa le Alpi*, che è un indiscutibile capolavoro della pittura romantica. Esso segnò anche una crisi nello sviluppo della personalità dell'artista ed è il primo dei suoi dipinti a essere accompagnato, nel catalogo, da una citazione dalle *Fallacies of Hope*, una serie di frammenti poetici che andavano via via registrando il suo crescente pessimismo.

Il grande slancio immaginativo dell'*Annibale* viene espresso in un disegno compositivo che rifiuta magnificamente i canoni tradizionali, a Turner tanto poco congeniali. Come in quasi tutti i suoi lavori più belli, è basato su un vortice e una parabola, con diagonali nette e con curve che mutano direzione e si sovrappongono. Turner sviluppò questo sistema compositivo, che è l'opposto degli statici intervalli del classicismo, in una serie di ricostruzioni di tempeste sul mare. Incomincia con il *Molo di Calais* (1802), si realizza compiutamente nelle terribili diagonali del *Naufragio* (1806) e raggiunge una violenza frenetica nel *Naufragio di una nave da trasporto* (1810 circa). Questi sono gli slanci e i conflitti del gotico Nord.

Mentre lavorava a questi grandi e cupi drammi, Turner dipingeva anche bozzetti a olio dal vero che, nella rappresentazione diretta e vivida della realtà percepita, anticipano Constable di quasi dieci anni. Furono composti principalmente nella valle del Tamigi e, come i paesaggi di Daubigny e Monet, furono dipinti da una barca. Come in Constable, la luce è ancora resa mediante il contrasto, prati brillanti messi in risalto da cespugli verde cupo, alberi che spiccano contro il cielo. Rivelano un'eleganza e una abilità che mancavano in Constable e ci rendiamo conto che sono opera di un pittore abituato a contare sulla memoria e a trovare equivalenti gra-

fici per ogni fenomeno. Nello stesso tempo i suoi bozzetti mostrano l'influenza del mare sul suo colore e tonalità. Giustamente Ruskin sottolineò il fatto che le bocche del Tamigi fornirono a Turner la prima esperienza di paesaggio che lo colpì profondamente. Mentre il giovane Constable contemplava stupito le querce e gli olmi di East Bergholt, Turner passava il tempo «nelle misteriose foreste sotto il ponte di Londra», foreste di alberi e di vele ondeggianti, abitate da «creature stupende, marinai dalla faccia rossa che apparivano sui parapetti delle navi – gli esseri più angelici in tutta la cerchia della città di Londra». E, oltre a riempire la sua immaginazione, il mare gli fornì un soggetto in cui il motivo era nient'altro che colore e movimento di luce.

Turner, per educazione e per predilezione, era un pittore ad acquerello. Fu, questa, una delle molte ragioni che gli resero ostile la critica europea, giacché la tradizione classica non ha mai considerato l'acquerello un mezzo per fare della vera pittura. Nel periodo del suo grande successo Turner studiò la tecnica della pittura a olio, senza tuttavia mai cessare di usare l'acquerello, sia per sussidio della memoria che per le molte illustrazioni per libri intorno alle quali lavorava sempre. Ora, l'acquerello, se usato con proprietà, esige una tonalità chiara, e non vi è alcun dubbio che Turner, come Cézanne, fu influenzato nella sua tecnica a olio dall'esperienza dell'acquerello. In molte delle sue opere tarde l'olio è usato in modo così simile all'acquerello che dalla riproduzione è impossibile dire se si tratti dell'uno o dell'altro. Nell'originale queste pitture di luce sono più ricche di quanto possa essere qualsiasi acquerello, perché su quello che, nel disegno, sarebbe stato lo sfondo bianco della carta è stato steso un meraviglioso strato di colore madreperla. Ma appunto gli anni di esperimenti con i disegni su carta bianca permisero a Turner di dipingere con quei toni.

Dal 1815 al 1818 Turner espose pochissimo all'Accademia. L'epoca delle grandi imitazioni, delle vittorie napoleoniche sopra i più famosi paesisti del passato, era finita, ed egli stava chiaramente entrando in quel difficile «periodo di mezzo» in cui il già compiuto non lo soddisfaceva più e la nuova visione non era ancora a fuoco. Possiamo supporre che il suo sforzo fosse rivolto a riprodurre nei quadri da esposizione il colore intenso che aveva già usato nei bozzetti. A questo punto, nell'autunno del 1819, visitò l'Italia per la prima volta.

Per vent'anni egli aveva dipinto pretesi panorami d'Italia, copie di disegni di Cozens o imitazioni di Claude Lorrain.

Ma quando vide l'Italia con i propri occhi, avrebbe potuto dire, come Ingres quando venne a Roma, «Comme ils m'ont trompé!». Reagendo alla visione formale, crepuscolare dei suoi predecessori, egli scoprì calore, lucentezza e profusione. Fece un gran numero di disegni particolareggiati e di acquerelli – soltanto a Roma, ne fece 1500 in tre mesi – in cui si accontentava di esprimere il suo gusto per il paesaggio classico quasi con la semplicità di Corot. Ma quando, ritornato in patria, cominciò a ricreare le sue impressioni nello studio, i ricordi dell'Italia gli occuparono la mente come fumi di vino e il paesaggio si sciolse davanti ai suoi occhi in un mare di luce. Le ombre divennero scarlatte e gialle, le distanze color madreperla, gli alberi blu di lapislazzuli, e le figure ondeggiarono nella nuvola generata dal calore, come diafani pesci tropicali. Gli ammiratori di professione di Turner hanno sempre considerato questi paesaggi italiani come un'aberrazione e anche Ruskin li definiva «nonsense pictures», «quadri insensati». Dal punto di vista del naturalismo, che sfortunatamente Ruskin professava, sono certo «quadri insensati», proprio come dal punto di vista della logica la poesia di Shelley è insensata. Ma, come espressioni della particolare visione di Turner, sono superiori alle opere con le quali egli si è affermato: perché, finalmente, esse sono specificamente sue.

La visita di Turner in Italia ebbe anche l'effetto paradossale di intensificare l'elemento anticlassico della sua arte. D'allora in poi non tenta più di rifare Claude e Poussin, e le sue composizioni perdono ogni pretesa di costruzione classica: si basano su un ampliamento dello schema manieristico, abbastanza simile a quello sviluppato da Bruegel, e spesso presentano un movimento a serpentina verso il fondo, che disegna un cerchio interno ed esterno, e che a un occhio educato classicamente dà una lieve sensazione di mal di mare. Anticlassico è anche il contenuto – monaci, fanciulle, trovatori, balconi, chitarre e altre caratteristiche dello «stile evocativo», che ci ricordano che il paesaggio antico di Corot era anche l'Italia del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*. Per questa ragione Turner era più felice non nelle terre classiche di Napoli e della campagna romana, ma nell'ambiente completamente romantico di Venezia.

Venezia operò la definitiva liberazione della fantasia di Turner. Nulla nei *Modern Painters* è più penetrante del famoso capitolo alla fine del quinto libro, in cui Ruskin contrappone la formazione di Turner a quella di Giorgione e, dopo una opulenta descrizione delle bellezze della Venezia

del 1500, presenta la casa londinese di Turner con queste parole:

> Vicino all'angolo sud-est di Covent Garden, racchiude un vano quadrato di mattoni un fitto blocco di case, alle cui finestre posteriori giungono pochi raggi di luce. Alla parte inferiore di esso si accede passando, da Maiden Lane, per una volta bassa, chiusa da un cancello di ferro; e se indugi sotto l'arco abbastanza da abituare l'occhio all'oscurità, puoi vedere sulla sinistra una porta angusta, che una volta dava modesto accesso a un rispettabile negozio di barbiere, la cui finestra sul davanti, che guarda su Maiden Lane, esiste ancora, riempita oggi (anno 1860) da una fila di bottiglie, che testimoniano di un qualche rapporto, ormai defunto, con l'impresa di un birraio.

Cresciuto in un simile ambiente, Turner trovò a Venezia la conferma di quella architettura di nuvole al tramonto che egli si era costruita con l'immaginazione, dal fondo del suo cortile quadrato. Di conseguenza egli poteva dipingerla direttamente, senza la retorica con cui si sentiva obbligato ad adornare soggetti meno irreali. Turner fu a Venezia solo due volte – è difficile crederlo – e per periodi molto brevi. Come a Roma, riempì i suoi quaderni di acquerelli accurati quanto belli. I quadri li dipinse al ritorno e, per tutto il tempo che le pietre rosa e bianche, le ombre piene di luci e il fantastico gioco del cielo e dell'acqua furono freschi nella sua memoria, egli poté rendere ogni cosa in modo convincente. Dobbiamo tuttavia ammettere che alcune lavoratissime pitture di Venezia, eseguite dopo un'assenza troppo lunga, sono pretenziose e deludenti.

La relazione tra esperienza e immaginazione nella pittura di Turner è, in realtà, di grande delicatezza. Se confrontiamo una delle versioni di Monet della *Stazione Saint-Lazare* (tav. 83), dipinta nel 1877, con *Pioggia, vapore e velocità* (tav. 82), che è del 1843, è evidente che la pittura di Monet è di gran lunga più vicina all'esperienza comune di noi tutti. In verità, al confronto, Turner pare una fantasia poetica, senza alcuna relazione con l'esperienza. Ma ci smentisce la testimonianza di Mrs Simon. Costei si trovava in treno, durante una pioggia torrenziale, quando, con sua grande sorpresa, vide un gentile signore anziano, seduto di fronte a lei, sporgere la testa fuori dal finestrino e restare così per circa nove minuti. Costui poi si ritrasse, grondante d'acqua, e tenne chiusi gli occhi per un quarto d'ora. Nel frattempo la giovane signora, incuriosita, mise a sua volta la testa fuori dal finestrino e, naturalmente, si inzuppò d'acqua, ma fece un'indimenticabile esperienza.

Immaginiamo la sua gioia quando, all'esposizione dell'Accademia dell'anno seguente, si trovò di fronte *Pioggia, vapore e velocità*, e udendo qualcuno che, con tono infastidito, diceva: «È proprio da Turner, non è vero? Chi mai ha visto una farragine tanto assurda?», poté ribattere: «Io l'ho vista». Naturalmente il quadro non rappresenta esattamente quello che lei aveva visto dal treno e Turner aveva immaginato la scena come se egli fosse stato sospeso nell'aria a circa centocinquanta metri sopra il viadotto. L'intera vicenda è stata messa in dubbio per motivi cronologici, ma è sufficientemente veritiera perché meriti di essere raccontata. Infatti chiunque abbia avuto la sfortuna di essere sorpreso da un uragano, come Turner, può testimoniare della straordinaria esattezza della sua osservazione. Ma quando fu messo di fronte alle scene banali di Deal o Margate, l'impazienza per tanta povertà lo indusse, come osservò Ruskin, a esagerazioni che falsarono l'effetto complessivo e produssero l'eccesso della sua *Costa meridionale*.

Non ci parrà sorprendente che la pittura di Turner non abbia incontrato più favore dopo il 1830. Al contrario, è stupefacente che le opere di Turner fossero esposte annualmente all'Accademia reale senza provocare quegli scoppi di virtuosa indignazione che dovevano accogliere nel 1867 le produzioni molto più comprensibili degli impressionisti. Lo assistevano la simpatia che s'era guadagnata con le prime opere e la popolarità delle sue incisioni. Ed era un romantico riconosciuto, dal quale ci si poteva aspettare qualsiasi cosa; mentre gli impressionisti pretendevano di dipingere quel che ognuno poteva vedere. È un altro esempio che «quel che è troppo sciocco per essere detto lo si può cantare». I critici, naturalmente, ne furono urtati. Misero in guardia il pubblico contro la seduzione del suo colore, definirono le sue pitture «ritratti del nulla o quasi»; e Hazlitt, con la sua consueta intelligenza, inventò la frase *tinted steam*, «vapore tinto». Turner non sembra esserne stato per nulla colpito. Aveva messo da parte, al tempo del suo successo, una grande fortuna, e vendeva ancora le sue opere a pochi vecchi amici e protettori, per la maggior parte eccentrici come lui. Uno di questi, Lord Egremont, deve essere ricordato, perché appunto nella casa di costui a Petworth, poco dopo il 1830, Turner fu più compiutamente se stesso. Grazie alla bellezza del parco e della casa, allo splendore della collezione e alla amabile libertà di spirito che si godeva in quella casa di scapolo, il senso del colore di Turner si liberò delle sue ultime limitazioni,

confermando così la connessione tra colore e licenza che tanto angustiò i più austeri critici del XIX secolo.

Nel parco e nella regione circostante egli dipinse alcuni dei suoi tramonti più fantastici ed estatici; ma ancor più straordinaria è la serie di studi che fece nell'interno della casa, nei quali fissò con brevi tratti di colore ogni avvenimento di quei giorni deliziosi. Essi mostrano la sicurezza con cui, a quel tempo, Turner sapeva trovare un equivalente cromatico a ogni forma. Il punto culminante di questi studi è la famosa opera conosciuta come *Interno a Petworth*, sulla quale dobbiamo soffermarci un istante, benché non sia un paesaggio, perché è il primo tentativo di composizione basata unicamente su luce e colore. Sotto questo punto di vista va oltre qualsiasi opera degli impressionisti, perché mentre costoro prendevano come punto di partenza il modo di vedere naturale, e a esso si riferivano costantemente, Turner ha ritenuto soltanto gli elementi necessari alla sua nuova creazione.

Non occorre sottolineare il coraggio e la convinzione che permisero a Turner di dipingere un'opera simile nel 1830; e non si tratta di una creazione irresponsabile, di un'altra stravaganza di quel ben noto pittore, di quell'inglese folle. Turner sapeva perfettamente quel che faceva. La teoria del colore aveva dominato la sua mente fin da quando aveva cessato di colorare vedute topografiche e uno dei suoi primi grandi dipinti, *Arcobaleno a Buttermere*, del 1797-1798, è accompagnato, nel Catalogo dell'Accademia, da una lunga citazione dalle *Seasons* di Thomson che specificamente anticipa le teorie dell'impressionismo.

> Intanto, rifratto da una nuvola laggiù a est,
> abbracciando la terra, il grande etereo arco
> si apre immenso; e ogni tinta dispiega
> in saggia armonia volgendosi dal rosso
> fin dove il violetto si stempera nel cielo.
> Qui, o solenne Newton, le nuvole nel dissolversi
> formano, di fronte al sole, il tuo splendido prisma;
> e al saggio occhio instrutto dispiegano
> il vario intreccio della luce, che tu rivelasti
> al di sotto dell'indistinta trama bianca.

Per tutta la sua vita Turner continuò a studiare questo argomento con un'applicazione che mostra come, sebbene non sapesse dominare le parole, le sue qualità intellettuali (come Ruskin sempre disse) fossero di alto livello. Abbiamo ancora la sua copia annotata del trattato di Goethe sul colore e i

suoi quaderni di bozzetti sono pieni di combinazioni di colore completamente astratte, nelle quali mette a prova le sue teorie. «L'arte del colorista» dice Baudelaire nel saggio su Delacroix, opera cruciale della critica d'arte del XIX secolo, «evidentemente per qualche riguardo ha rapporto con la matematica e la musica».[1] Questo fu il cammino solitario che egli aveva deciso di percorrere dopo il 1822 e con questa traccia possiamo capire gran parte della sua opera che rimarrebbe altrimenti misteriosa.

Turner, come Corot, deve essere giudicato dalle pitture che non espose. Queste sono molto numerose e sono spesso portate a un alto livello di perfezione espressiva; la parola «abbozzi» dà un'impressione completamente falsa. È vero, naturalmente, che molti di essi non contengono alcuna forma definita e talvolta nessun oggetto particolare riconoscibile. Le «cose» sono completamente scomparse, a meno che non vogliamo considerare tali una rara vela rossa, o quelle inesplicabili concentrazioni di colore che i catalogatori disperati hanno definito «mostri marini» o «navi in pericolo». Ma questo non significa che siano lavori da poco o incompiuti; al contrario, la pittura che copre queste grandi tele è stata lavorata e sfumata con la massima cura e delicatezza. Nelle ultime opere di Turner i rapporti di colore sono curati ed elaborati quanto i rapporti di forma in un'opera di Poussin e, come quelli, mostrano un concorso di pensiero, di sensibilità e di immaginazione. Ma mentre le composizioni di forma di Poussin erano concepite con un alto senso letterario e in realtà servivano un'intenzione letteraria e didattica, le composizioni di colore di Turner avevano esistenza affatto autonoma. Non che Turner ignorasse la poesia, anzi leggeva anche troppo. Il suo favorito era Thomson (comprensibilmente, dato che Thomson aveva una forte capacità visiva), ma fu anche influenzato da Akenside e, dopo la pubblicazione del *Giovane Aroldo*, da Byron. I titoli dei suoi quadri sono corredati di citazioni poetiche e quando non trovava quella giusta la scriveva egli stesso, come una parte del suo interminabile poema epico *Fallacies of Hope*.

Dato che i frammenti poetici di Turner sono spesso sgrammaticati e oscuri, sono stati generalmente sottovalutati nello

[1] Prova come la stessa idea possa svilupparsi indipendentemente e contemporaneamente in luoghi diversi il fatto che la prima applicazione sistematica di queste teorie, *De la loi du contraste simultané des couleurs* di Chevreul, fu scritta nel 1838.

studio della sua pittura. Ma in realtà sono i soli documenti scritti che ci danno modo di penetrare in quella parte del suo spirito che le sue lettere e la sua conversazione si proponevano di tenere segreta. Un esempio è il quadro esposto nel 1843 (un anno generoso per la poesia di Turner) con il titolo *Luce e colore (Teoria di Goethe) – Il mattino dopo il Diluvio – Mosè scrive il libro della Genesi* (tav. 84), con il seguente estratto dalle *Fallacies of Hope*:

> L'Arca stava ferma sull'Ararat; il sole ritornando
> esalava gli umidi vapori della terra, ed emulo di luce
> ne rifletteva le ultime forme, ciascuna in modo prismatico,
> nunzio di speranza, effimero come la farfalla d'estate.

Sebbene Turner mancasse di senso letterario, possiamo avvertire l'immensa importanza espressiva e simbolica del colore nella sua immaginazione. E come compiutamente questi versi potrebbero descrivere una pittura di Altdorfer! Ma purtroppo sappiamo che, paragonata ad Altdorfer, la figura di Mosè di Turner (proposta, singolarmente, come contemporanea di Noè) sarà assurda quanto la sua descrizione in versi.

Turner non poteva, o non voleva, disegnare le figure in modo convenzionale e questo fa sì che i suoi quadri storici siano difficili da accettare come la *Poésie* di Cézanne. Molte di quelle forme sono in se stesse di singolare bruttezza, e la vecchia accusa che esse sembrano uova in camicia con salsicce non è senza fondamento. Ruskin, rilevando codesta bruttezza, la attribuì all'estrema mancanza di grazia di tutti gli oggetti che circondarono Turner nella prima giovinezza, eccettuati sempre le alberature e il sartiame delle navi sul Tamigi. Questo può essere vero perché, sebbene Turner sapesse imitare le forme eleganti degli alberi e dei cirri, tutte le forme nate dalla sua fantasia tendono a somigliare a sacchi di patate, pile di cesti, carretti, secchi e ad altri ineleganti ornamenti di Covent Garden.

Come esempio della insicurezza delle facoltà imaginifiche di Turner nelle opere che egli espose più tardi, possiamo confrontare altri due quadri, che egli dipinse in coppia nel 1842. Uno di questi, noto come *Pace, sepoltura in mare*, che si suppone rappresenti la sepoltura di sir David Wilkie, è opera popolare, ma bella. La parte centrale, rappresentante il sartiame di una nave, faceva ormai parte del mondo di Turner; e il contrasto tra l'ardente luce del fuoco e la fresca luce del cielo, non meno che della nera silhouette e la diagonale

gotica del fumo, ci rammentano Bruegel, e non indegnamente. Il dipinto corrispondente, noto come *War. The Exile and the Rock Limpet* (Guerra. L'esule e la patella di roccia), è un quadro grottesco. Rappresenta la figura di Napoleone, goffamente disegnata, con a fianco una sentinella inglese, mentre assiste a un tramonto di un rosso orribile. Sotto il titolo Turner stampò alcuni versi dalle *Fallacies of Hope*:

> Ah! la tua conchiglia a forma di tenda è simile
> al bivacco notturno di un soldato solo
> in mezzo a un mare di sangue
> [...] ma tu puoi riunirti ai tuoi camerati.

Tuttavia, rimossi gli elementi umani e storici, la fantasia di Turner sapeva distillare dalla luce e dal colore una poesia delicata quanto quella di Shelley. Si vedano ad esempio le pallide e opalescenti visioni di fiumi ed estuari, le più belle delle quali sono forse quelle che prendono lo spunto dal castello di Norham (tav. 85). Dire che esse rappresentano il castello di Norham è inadeguato quanto dire che un quadro di Braque rappresenta una donna al pianoforte. Tra ciò che avremmo potuto vedere nella realtà e i leggeri tocchi di rosa, azzurro e giallo con cui Turner ha dipinto le sue tele esiste un rapporto logico – è l'essenza della loro bellezza – ma esso è estremamente complesso, e lo si potrebbe scoprire soltanto rivivendo l'esperienza di Turner. Inoltre, è inseparabile dalla tecnica con cui egli diffonde sulla tela i più delicati strati e le più leggere nebbie di colore, tecnica che Turner, con studiate precauzioni, tenne segreta durante tutta la sua vita, e che continua finora a esserlo.

Questi paesaggi sono coloristicamente astratti, quasi quanto lo è nella forma una grande architettura classica. Pure, inspiegabilmente, danno un più vivido sentimento della natura che non le sue prime opere, in cui i colori naturali sono così minutamente descritti. Come Turner scrittore veniva sconfitto dalla grammatica, così l'articolazione dello stile sembra aver impedito quella pura sintesi raggiunta dalle sue opere successive. Turner avrebbe potuto dire come Cézanne nei suoi ultimi anni: «Je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature». Questo si applica particolarmente alla serie di spiagge marine in tempesta che egli dipinse dalla finestra della sua pensione a Margate. Benché non una singola forma sia definita, esse sono straordinariamente vere e riconosciamo che, alla fine, Ruskin aveva ragione: è la verità di Turner

che è soprattutto importante e che lo distingue dai suoi contemporanei.

Le successive opere di Turner non diedero alcun immediato contributo allo sviluppo dell'arte. I cosiddetti bozzetti erano sconosciuti e rimasero tali finché alcuni furono esposti nel 1906. Le opere esposte si scostavano troppo dalla timida descrizione per influenzare la pittura inglese del tempo; ed erano troppo irrazionali per avere successo in Francia. Inoltre i soggetti grotteschi e le figure male disegnate erano un'offesa al gusto francese. Tutto ciò che Voltaire aveva detto di Shakespeare – e altro ancora – lo si sarebbe potuto dire con ragione, ad esempio, della *Nave degli schiavi*, e da sir George Beaumont a Roger Fry molti uomini di gusto classico hanno continuato a considerarlo pittore volgare e confuso. In quel tempo trovava i suoi clienti, con una sola eccezione, nella nuova borghesia, non tra gli intenditori tradizionali; e grazie alle sue incisioni egli fu, in senso numerico, più popolare di qualsiasi altro grande pittore precedente e seguente. Cinquant'anni fa un'incisione di un'opera di Turner, come una copia di *Enoch Arden*, la si poteva trovare in ogni pensione. Ma in quel tempo la corrente della creazione artistica si dirigeva nella direzione opposta, e stava preparando la predominanza dell'arte francese che fu, fino a poco tempo fa, accettata come assoluta.

Nella vasta gamma della sua opera Turner raggiunse praticamente tutti i risultati che i primi romantici avevano presentito. Lo pervade il senso della forza indomabile, distruttiva della natura. Se davanti alle sue grandi composizioni siamo tentati di pensare che quei turbini e quelle valanghe sono pura retorica, opere più tarde, come *Dopo il Diluvio* (noto anche come *Luce e colore*, tav. 84) e la *Nave degli schiavi* provano che siamo in errore: infatti i diluvi di Turner, non meno di quelli di Leonardo, esprimono veracemente lo spirito del pittore. L'immenso pessimismo che ispirò, per quanto inadeguatamente, le *Fallacies of Hope* era dovuto al suo sentimento dell'impotenza dell'uomo di fronte a queste forze ciecamente ostili. Dipinse quegli elementi della natura che ribadivano questa convinzione e che erano di fatto gli stessi in cui s'erano espresse le paure fantastiche del XVI secolo: le rocce scoscese, le tempeste e «l'incendio sull'acqua». La sua fedeltà a quest'ultimo motivo mostra in modo decisivo la sua affinità con Grünewald, Altdorfer e Bosch. Già nel 1814 si indusse a dipingere l'*Eruzione dell'isola di San Vincenzo a mezzanotte*, un tale «incendio sull'acqua» da vincere tutti i

rivali. E il soggetto di una delle maggiori delle sue opere tarde, mai esposte, è *Incendio sul mare* (tav. 86), dove, per una volta, anche il gruppo di figure è felicemente riuscito e il fervore dell'immaginazione fonde il disegno con il colore. Nella pittura romantica non vi è nulla di più entusiasmante, mi sembra, del passaggio dal minaccioso cielo plumbeo sulla sinistra all'infinito scintillio d'oro sulla destra, che ci investe improvvisamente come uno splendido «finale», tanto che vorremmo metterci ad applaudire.

Sembrò forse che con la morte di Turner l'atteggiamento romantico di fronte alla natura, fatto di timori ossessivi e subitanea gioia, fosse scomparso dalla pittura di paesaggio e non potesse più riapparire in un mondo materializzato. Ma quando, alla fine del secolo, la corrente del naturalismo cominciò a cambiar direzione, emerse un artista in cui si incarnavano tutti gli impulsi di Grünewald, di Altdorfer e di Huber. Non senza riluttanza, ho chiamato «espressionisti» questi pittori, giacché questo è ormai un termine abitualmente usato, ma forse non inesattamente, perché nella loro opera vi sono non pochi elementi utilizzati in forma quasi identica dal pittore per cui fu creato quel termine, ossia Van Gogh. Van Gogh fu un vero artista nordico. Tutta la sua opera è percorsa da un'irrequieta linea fluttuante, che si ripiega e si perde in infinite, turbinose spirali, come nelle primitive ornamentazioni del tempo delle grandi migrazioni o nei drappeggi involuti del gotico tedesco. Questa qualità lineare risalta nei suoi stupefacenti disegni di paesaggio in cui usa lo stile di Altdorfer e Huber con maggiore verità e ricchezza (tav. 87). Ci abbagliano il colore e la saturazione di luce che egli sa creare con un uragano di punti e di tratti. Come immagini a lui particolari troviamo in Van Gogh i soli enormi, i nodosi alberi incavati, le rocce crivellate e contorte; e poiché gli furono completamente ignoti i primi espressionisti[1] e trasse la sua ispirazione da fonti totalmente diverse, come Millet e Hiroshige, possiamo supporre che queste immagini facciano in realtà parte dell'inconscio in modo permanente. Soprattutto, Van Gogh possedeva, come Turner, il senso nordico della fecondità magica della luce.

[1] Certamente non conobbe né Altdorfer né Grünewald ed è dubbio se abbia visto qualche opera di El Greco. Così Turner non conobbe i paesaggisti tedeschi e manifestò sempre avversione per Rubens. Sembra che i pittori espressionisti abbiano bisogno di partire da una base classica.

Era stato, agli inizi, pittore cupo, e s'era provato in appassionati rifacimenti di Mauve e Israëls, come aveva fatto Cézanne con Delacroix. E anch'egli era stato costretto dal suo interesse per la luce e il colore ad apprendere il linguaggio dell'impressionismo, benché il suo modello sembri essere stato Renoir piuttosto che Pissarro. Le opere che egli dipinse durante i pochi mesi della sua permanenza a Parigi, con quei tratti interrotti di lilla, provano sia il talento di Van Gogh per la pittura che l'adattabilità, ancora nel 1887, dello stile impressionistico. Ma l'impressionismo poteva dargli soltanto una soddisfazione momentanea. È vero che Van Gogh rimase per tutta la sua vita un amante appassionato della cosa vista. Egli diceva: «Je mange de la nature», proprio come Ruskin, cui egli per alcuni tratti così stranamente somiglia, disse di un disegno che stava facendo: «Mi piacerebbe mangiare tutta questa Verona, un segno dopo l'altro». Le sue prime immagini di Provenza sono rapsodie in lode della luce; e, come Turner, egli si sente sospinto a usare colori sempre più luminosi fino quasi a usare il solo colore giallo. Possiamo leggere nelle sue lettere che cosa questo colore significhi per lui: «Un soleil, une lumière, que, faute de mieux, je ne peux appeler que jaune soufre pâle, citron pâle, or. Que c'est beau le jaune». Così potremmo dire di fronte a una tarda opera di Turner. Eppure la luce di Van Gogh è molto diversa dalla chiara luminosità di Turner. È crudele, incostante e allucinante (di nuovo torna l'analogia tra luce e amore); colpisce il cervello e può soltanto essere esorcizzata coi simboli più violenti, dischi e spirali di fuoco, e coi colori più luminosi e più crudi che il delirio possa strappare al pennello. Così, malgrado la sua passione per la natura, Van Gogh fu sempre più costretto a distorcere ciò che vedeva per esprimere la propria disperazione.

Ho detto che l'impressionismo era la pittura della felicità. Questa, benché sia per noi una delle sue attrattive, è anche una delle sue limitazioni, perché gli impressionisti per questo stesso motivo erano esclusi dalle più profonde intuizioni dello spirito umano e, in particolare, da quelle che i grandi artisti raggiungono negli ultimi anni della loro vita. Si coltivava una volta la consolante credenza che i grandi artisti invecchiassero avvolti in una specie di nube di benevolenza, ma una teoria che non si può applicare a Dante, a Shakespeare, a Milton, a Tolstoj, a Beethoven, a Michelangelo e a Rembrandt non è in verità di particolare valore; e la storia dell'arte mostra che gli spiriti che non hanno semplicemente abbandonato la lotta, giungono infine a una sorta di sublime

disperazione di fronte allo spettacolo del destino umano. Ora l'arte espressionista è essenzialmente tragica; appunto il senso della sofferenza e della desolazione dell'esistenza diedero carattere espressionista alla tarda opera di Constable e Cézanne – come ad alcuni degli ultimi disegni di Degas. Ma nel 1880 Cézanne e Degas erano ancora pittori classici e gli impressionisti erano tutti nel loro pieno fulgore. Van Gogh riportò il senso della tragedia nell'arte moderna; e, come Nietzsche e Ruskin, trovò nella pazzia il solo modo per sfuggire al materialismo del XIX secolo.

Cézanne, quando gli fu mostrato uno dei quadri di Van Gogh, disse, con caratteristica asprezza: «Sincèrement, vous faites une peinture de fou»; e guardando gli ultimi *Cipressi* (tav. 88) o il *Burrone* dobbiamo, con riluttanza, consentire con lui. L'arte espressionista implica una pericolosa tensione dello spirito. Sentiamo che Grünewald non può essere stato interamente sano di mente. Ma le folli contorsioni, le vorticose girandole di fuoco di Van Gogh si sottraggono al controllo della ragione ben più di qualunque cosa di El Greco. Forse questa è una ragione per cui quei quadri sono diventati così popolari. L'assalto che essi muovono ai nostri sentimenti è così violento che individui normalmente insensibili avvertono di trovarsi di fronte a qualcosa di inaudito. Individui per cui i ritmi di Seurat sarebbero inudibili come la musica delle sfere, non possono non sentire la voce di Van Gogh che giunge a un urlo di delirio, di pietà, di disperazione.

Come risultato, le riproduzioni a colori dei *Girasoli* e dei *Cipressi* di Van Gogh sono state largamente diffuse negli ultimi tempi, quasi quanto lo erano state precedentemente le incisioni dei tramonti di Turner. Sono state responsabili di una quantità ancor maggiore di cattiva pittura. L'attenzione alla realtà naturale consentirà sempre il piacere di riconoscerla, il rispetto delle regole del disegno ci darà il piacere dell'ordine e della sicurezza; ma una cattiva pittura espressionista è semplicemente sgradevole. Non per questo dovremmo, in uno spasimo di buon gusto, rifiutarci di cogliere il valore di questo stile nel momento presente. In un'età di violenza e di isterismo, un'età in cui si procede alla distruzione deliberata di valori e tradizioni, un'età soprattutto in cui abbiamo perduto ogni fiducia nell'ordine naturale, questo può essere il solo mezzo possibile con cui la singola anima umana può affermare la propria consapevolezza.

7.
IL RITORNO ALL'ORDINE

L'impressionismo, come tutte le genuine forme d'arte, creò un proprio stile grazie alla coerenza della visione e del tessuto pittorico. Ma si trattava dell'unità di sensazione del colpo d'occhio o dell'istantanea. Non si può razionalizzare una pittura impressionista, né si può cavarne tutto quel che si vuole.

Il misurato rapporto di orizzontali e verticali, l'uso di una casa, di una finestra o di un blocco di pietra come modulo di proporzione, la diagonale che ritorna su se stessa dopo due terzi del percorso, l'arco il cui centro ideale è un punto nodale della composizione, tutti questi artifici che, come abbiamo visto, furono portati alla perfezione da Poussin, erano estranei agli impressionisti e forse inconciliabili con la loro tecnica. Di conseguenza, essi non poterono raggiungere né l'equilibrio, né la perennità dei loro più grandi predecessori. Un'eccezione va fatta per Pissarro. Come discepolo di Corot aveva imparato le leggi della pittura classica di paesaggio, evidente nelle scene di villaggi che egli dipinse prima del 1870. Sono ancora riconoscibili in un'opera interamente impressionista come l'*Ingresso al villaggio* (tav. 89), del 1872, e non ci sorprende che, quando il gruppo degli impressionisti si sciolse, Pissarro sia diventato imitatore di Seurat. Monet, al contrario, fu discepolo di due pittori per i quali le regole di costruzione avevano poco significato, Daubigny[1] e Boudin; e appunto Monet fu indotto, dalla sua aspirazione a una immersione totale nel bagno delle apparenze sensibili, ad abbandonare il terreno solido del disegno tradizionale. Le sue composizioni non erano affatto fiacche, a giudicarle dai modelli inglesi, ma erano generiche e cordiali – vi è in Monet una sorta di cordialità alla Brahms, che, dopo il 1880, in qualche caso degenerò in sentimentalismo.

A questo punto apparve Seurat. Cito Seurat prima di Cézanne perché mentre quest'ultimo appartiene a ogni tempo, indipendentemente dalla moda e dalle circostanze, Seurat risponde esattamente alle esigenze dello storico sistematico.

[1] Cfr. l'interessante accostamento dei due paesaggi di Dunkerque di Corot e di Daubigny dipinti insieme, riprodotti in *Corot*, di Germain Bazin.

Seurat è una di quelle non rare personalità storiche che, se non fossero esistite, sarebbe stato necessario inventare. Concentra in se stesso tutte le correnti intellettuali del tempo: la fede nella scienza, l'interesse per l'arte primitiva e orientale, e anche gli inizi dell'art nouveau. Cézanne e Seurat rappresentano inoltre le due tradizioni della pittura francese dell'Ottocento. Delacroix era letteralmente l'idolo di Cézanne, che per anni tentò di dipingerne l'apoteosi; le sue prime opere sono grottesche imitazioni della maniera di Delacroix, mentre le prime opere di Seurat sono copie, straordinariamente sensibili, di Ingres. Di costui lo attrassero evidentemente la perfezione del disegno e le belle forme contrapposte in toni chiari e scuri che guadagnarono alle prime opere di Ingres la reputazione di primitivismo. Il ritratto di Granet ad Aix preannuncia Seurat per la forma del colletto non meno che per la severa frontalità del paesaggio. Dopo questi esercizi classici, la carriera di Seurat fu interrotta dal servizio militare. Destinato a Brest, passò le lunghe ore del servizio di sentinella a osservare il mare, acquistando quella profonda conoscenza della luce e del colore marino su cui si fondano i suoi paesaggi più belli. Si ritiene per lo più che, al ritorno, egli subisse l'influenza di Delacroix, e dalle annotazioni di Seurat apprendiamo che ne studiò la pittura al Saint-Sulpice e che copiò note sulle teorie del colore dai diari di Delacroix. Ciononostante l'influenza di Delacroix è stata molto esagerata. Nell'opera di Seurat nulla ricorda i quadri di Delacroix, né la tecnica, né le forme e nemmeno il colore. La pallida tonalità della *Baignade* è tanto lontana dal ricco, squillante colore di Delacroix quanto le sue forme misurate e statiche sono lontane dalle fantastiche contorsioni di Delacroix. I paesaggi che Seurat fece in questo periodo mostrano chiaramente l'influenza della tonalità impressionistica, in particolare di Pissarro. Mostrano che egli fu uomo di delicata sensibilità poetica, ma con la passione francese per la chiarezza intellettuale, quella che riconosciamo nell'architettura cistercense, nella poesia di Malherbe. Con quale sollievo deve essersi volto dalla esuberanza indù degli ultimi disegni di Ingres alla severa frontalità degli affreschi del XV secolo e sebbene sembri, per quanto si sa, che non ne abbia fatto cenno (fu uomo riservatissimo), deve aver osservato con attenzione la scena di battaglia di Paolo Uccello al Louvre, provando una istintiva simpatia per questo primo discepolo della teoria. Da Paolo Uccello trasse l'idea di disporre semplici masse di luce e ombra in modo che una sia sempre messa in risalto o anche contenuta dall'altra.[1] Il modellato delle figure doveva pertanto ridursi al minimo; occorreva inoltre disporle di profilo in modo che non turbassero la stabilità del disegno muovendosi da un piano all'altro. Ma questi elementi semplificati erano soggetti alle più complesse leggi della composizione. Seurat fu grande maestro delle leggi matematiche dell'armonia, con cui tutti i maggiori architetti del passato e alcuni dei maggiori pittori hanno conseguito i loro risultati più alti. Quell'arsenale di geometria, di cui la sezione aurea era soltanto un importante strumento, era al servizio di Seurat e forse nessun pittore, eccetto Poussin e Piero della Francesca, ne hanno usato con maggior precisione. Vi aggiunse talora un elemento di sorpresa, una fantasia geometrica – come il palo all'estrema destra del *Grand Fort-Philippe a Gravelines* – che deve aver imparato dall'arte dell'Estremo Oriente; e nelle sue ultime opere scattano autonome estrosità matematiche, limitate tuttavia, nel complesso, alle sole composizioni di figure.

Ci siamo certamente allontanati, e di molto, dalla sentenza di Corot: «Soumettons-nous à l'impression première»; ma in realtà le più belle opere di Seurat nascono dalla sua reazione emotiva a ciò che egli vede. Lo commuovevano particolarmente la riva del mare, l'immensa luce dell'acqua e del cielo, la precisione architettonica di una spiaggia marina e i giochi di proporzione tra il cielo e una scogliera o il mare e una vela lontana. Secondo la più profonda esigenza del suo spirito, manifesta anche nei suoi più semplici disegni, lo spazio doveva essere insieme privo di eventi e pieno di movimento, architettonico e trepido di luce. In questi paesaggi marini Seurat ha preso il soggetto impressionistico, barche a vela su acqua scintillante, e l'ha usato a scopo antimpressionistico, lavorando ogni millimetro di superficie con l'abilità di un insetto corallino e la logica di un matematico.

Patience, patience
Patience dans l'azur!
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr!

[1] Un perfetto esempio di questo nella pittura del Quattrocento lo si può vedere guardando gli zoccoli del cavallo principale nella *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello. Per far risaltare il loro disegno sono stati posti sopra una specie di tappeto da focolare. Il fatto che questi artifici arbitrari fossero estranei alla convenzione naturalistica del tempo di Seurat aumentò grandemente le sue difficoltà.

Nei quadri che Seurat dipinse a Honfleur, Grandcamp e Gravelines, confluiscono la sua sensibilità poetica e la sua esigenza di ordine intellettuale, e potrebbe accaderci di desiderare che egli si fosse fermato a questo punto di perfezione. Ma la vera perfezione è raggiunta solo da coloro che sono pronti a distruggerla. È un risultato indiretto della grandezza. E le ambizioni di Seurat erano in verità assai grandi. Aspirava non soltanto a dare ordine all'impressionismo, ma a usare la sua tecnica luminosa e la sua visione immediata nella creazione di opere che avessero la misura e l'intemporalità degli affreschi del Rinascimento. Questo scopo implicava una triplice difficoltà. Vi era la difficoltà dello stile: gli affreschi dei secoli XIV e XV erano basati sulla accettazione indiscussa di uno stile concettuale e lineare che si adattava agevolmente a un uso decorativo. Vi era la difficoltà della proporzione: un modo di dipingere derivato dal bozzetto, e perciò adatto a rappresentare impressioni di piccole dimensioni, doveva essere usato per coprire, senza artifici, un'ampia superficie. E vi era la difficoltà della visione: figure comuni, quotidiane, debbono avere una certa aria solenne pur senza apparire presuntuose o impettite come le figure dell'arte ufficiale. Egli riuscì alla prima prova e la *Baignade* rimane, tra le altre cose, un trionfo della volontà.

Come per Constable, conosciamo le tappe attraverso cui la sua composizione fu compiuta. Prima venivano i piccoli dipinti, dolci frammenti impressionistici, in cui egli stabiliva la tonalità e cercava i motivi, afferrandone prima uno, poi un altro, finché l'intera scena era chiara nella sua mente; poi gli studi a pastello, fatti nell'atelier, in cui figure e oggetti raggiungono la loro forma finale – semplice, sicura, memorabile e imponente. Alla fine emergeva una di quelle grandi opere che immediatamente ci convincono del loro valore e dalla quale ogni età futura trarrà le sue conclusioni. Il primo giudizio sulla *Baignade*, di Signac, insiste su

> la comprensione delle leggi di contrasto, la separazione metodica degli elementi – luce, ombra, colore locale e interazione dei colori – e il loro equilibrio e proporzione che danno a questa tela la sua perfetta armonia.

Una generazione futura potrà dare più risalto all'affinità che essa mostra con gli affreschi italiani del XV secolo, e in particolare con quelli di Piero della Francesca. Le monumentali figure di profilo, semplici e immobili, la pallida tonalità in cui sono collocati con tanta sicurezza quei tuberi oscuri e le disposizioni matematiche delle forme di contro allo sfondo orizzontale ci ricordano gli affreschi di Arezzo. È stato a lungo un enigma come Seurat, che non venne mai in Italia, abbia potuto avvicinarsi tanto a queste opere allora quasi sconosciute. La risposta è che nella cappella dell'École des Beaux-Arts erano appese copie di due affreschi di Piero della Francesca, del pittore Loyaux. Erano state commissionate tra il 1870 e l'80 dal direttore Charles Blanc, le cui pagine sui fondamenti geometrici del disegno, nella sua *Grammaire des arts du dessin*, hanno profondamente influenzato Seurat: così, almeno una volta, uno storico dell'arte ha dato un contributo positivo all'arte creativa.

La *Baignade* è dipinta con un ampliamento della tecnica impressionista, che Seurat chiamò *balayé*, volendo significare con questo termine tocchi di colore puro stesi con un pennello largo.[1] A mano a mano che si facevano più rigorose le esigenze del senso del disegno, Seurat capiva che i tocchi, per poter essere più facilmente controllati, dovevano essere più piccoli. Questo coincise con il cristallizzarsi nella sua mente di una teoria pseudoscientifica del colore. Alcuni appunti dei taccuini di Delacroix gli suggerirono questa teoria, ma Seurat, con il suo amore dell'ordine intellettuale, l'aveva elaborata in accordo con gli esperimenti di Maxwell, con le misurazioni di Rood e, soprattutto, con le teorie di Chevreul; e da queste trasse una specie di dogma con cui sostenere la sua fede. In questo modo si pose in una falsa posizione, giacché i suoi contemporanei lo giudicarono non un grande disegnatore, ma un dottrinario.

La teoria del colore fu applicata nella sua grande opera successiva, *Domenica pomeriggio alla Grande Jatte* (tav. 91), con tutti gli altri princìpi di composizione che concorsero a costruire la *Baignade*. In questo caso studi preparatori ancora più numerosi ed elaborati si aggiunsero ai disegni e ai bozzetti a colori, molti dei quali di grande bellezza. Uno di codesti studi ci presenta il paesaggio – la scena, per così dire, in cui doveva essere collocato il dramma delle figure – e prova quanto chiaramente Seurat elaborasse nella mente una composizione, al punto che il paesaggio originale, con tutte le sue caratteristiche di luce e ombra, restò praticamente im-

[1] Come molte delle prime opere di Seurat, essa è ritoccata qua e là. Si veda, ad esempio, il cappello della figura ripetuta sulla destra, con una tecnica divisionista.

mutato, benché il quadro definitivo non fosse compiuto che dopo due anni. La sola differenza è l'assenza delle enfatiche linee verticali che, naturalmente, egli prevedeva sarebbero state sostituite dalle figure. I disegni e i piccoli studi sono principalmente raffigurazioni delle *dramatis personae* e mostrano come, a differenza della *Baignade*, per la quale ogni figura era stata disegnata nell'atelier su un modello isolato, le figure nella *Grande Jatte* sono tutte studiate in relazione all'insieme. Il suo scopo era di scoprire silhouette interessanti, ma egli tentò, con una sottilissima operazione di colore, di ottenere un effetto di modellato pur conservando l'unità generale del piano. In questo egli seguiva la pratica della prima pittura italiana e fu inoltre influenzato dai bassorilievi egiziani. Finalmente Seurat eseguì un grande bozzetto a olio dell'insieme, dipinto con un'ampiezza e un vigore che egli abitualmente non manifestava nella sua pienezza.

È giusto che la *Grande Jatte* sia stata la principale opera esposta nell'ultima mostra impressionistica del 1886, perché nulla poteva più chiaramente segnare la fine delle dottrine impressioniste. I membri del gruppo, già in rotta, si divisero ancor più a causa di questo quadro. Pissarro divenne un cordiale ammiratore e imitatore e contrappose con disprezzo quello che chiamò l'impressionismo «romantico» di Monet all'impressionismo «scientifico» di Seurat. George Moore, il discepolo di Manet, fu completamente disorientato e nelle sue *Confessions of a Young Man* racconta che, sulle prime, sospettò un inganno. Permettetemi di confessare che, anche dopo una lunga familiarità con l'originale, trovo ancora la *Grande Jatte* un'opera sconcertante. Dal punto di vista della composizione si deve, naturalmente, mettere da parte l'impressionismo e pensare piuttosto alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello che al *Moulin de la Galette* di Renoir. Ma questo non risolve le difficoltà, perché anche l'affresco più piatto è pensato come forma, mentre i mezzi espressivi di Seurat sono pur sempre luce e colore. Seurat ha tentato di creare grandi forme monumentali di colore per mezzo della silhouette e questo, malgrado tutta la sua abilità nella modellatura, interna, non profonda, produce piuttosto l'effetto di figure di cartapesta in un teatrino da ragazzi. La *Baignade* evita questo spiacevole effetto perché le unità di cui è composta sono in numero minore e più monumentali; i contrasti della luce sull'ombra e dell'ombra sulla luce sono meno complessi e artificiali; inoltre non è così lontana dal sentimento suscitato da una prima impressione. Veramente ogni

cosa, anche nella *Grande Jatte*, era basata su una esperienza visiva, e Angrand ha ricordato che, quando l'erba sulla riva del fiume cresceva tanto da alterare certe proporzioni, gli amici di Seurat gliela tagliavano. Ma nell'una e nell'altra vi è un primo orientamento verso quella geometria decorativa che doveva fare dell'ultima opera di Seurat una fonte dell'art nouveau; questo accade, ad esempio, nella coda di scimmia che scandalizzò George Moore perché era troppo lunga, ma che a me dà noia perché l'arco che essa descrive è troppo regolare. E infatti i migliori disegni della scimmia mostrano che la coda o si abbassa verso terra o segue una curva totalmente diversa.

Molto più grave è l'effetto della teoria del colore di Seurat sulla sua pittura. Chiunque conosca i bozzetti con la loro meravigliosa verità e freschezza di colore, rimane profondamente sorpreso quando vede, per la prima volta, il melanconico colore verde e porpora dell'opera compiuta; e il confronto con il grande studio per la composizione finale ha quasi lo stesso effetto che si prova confrontando il «bozzetto ad ampia dimensione» del *Carro di fieno* di Constable con l'opera compiuta. Il fatto che questo sia percepibile anche in bianco e nero mostra che è almeno in parte questione di struttura, ma la perdita della tonalità più viva era aggravata dall'impiego scientifico dei colori complementari. Per avere un'idea di ciò che questo significa dobbiamo leggere la descrizione dell'erba in ombra, in primo piano nella *Grande Jatte*, fatta dall'amico e fedele ammiratore di Seurat, Félix Fénéon:

> La maggior parte delle pennellate riproduce la qualità locale dell'erba; altre, di color arancio e leggermente irregolari, esprimono l'azione piuttosto debole del sole; sprazzi di colore porpora sono complementari al verde; un blu carico, prodotto dalla vicinanza di un ciuffo d'erba esposto al sole, concentra la sua punteggiatura di colore verso la linea di demarcazione e a quel punto progressivamente la rende più rara. Solo due elementi concorrono a produrre questo ciuffo d'erba al sole, il verde e la luce tinta d'arancio, essendo impossibile qualsiasi azione reciproca del colore sotto il furioso battere dei raggi del sole. Poiché il nero è assenza di luce, il cane nero è colorato dalla proiezione di colore dell'erba e la sua tinta dominante è perciò un rosso cupo; ma subisce anche l'azzurro scuro generato dai vicini spazi luminosi. La scimmia al guinzaglio è chiazzata di giallo, il colore che le si addice, e picchiettata di porpora e di azzurro oltremarino.

È questo un uso del colore totalmente intellettuale, basato non sulla percezione, ma sulla certezza che l'effetto del colore può essere scientificamente misurato. Gli scrittori d'arte hanno sempre sostenuto, sin dai tempi classici, che il colore è l'elemento sensibile ed emotivo in pittura, e potremmo forse chiederci se il tentativo di Seurat di renderlo intellettuale non vada contro una legge fondamentale dell'arte. Egli potrebbe rispondere con l'affermazione di Sutter che «le leggi dell'armonia estetica nel colore possono essere insegnate come le regole dell'armonia musicale»; ma, a mio parere, la sua dottrina ha prodotto lo stesso effetto delle teorie armoniche di Schönberg, sulla cui base un gran numero di strumenti riescono soltanto a produrre un rumore indeterminato senza chiarezza e risonanza. E vi è nell'intera composizione una scoperta ambizione che potrebbe distruggere la nostra simpatia, se non ricordassimo che, quando essa fu dipinta, Seurat aveva soltanto ventisei anni.

Dal tempo della *Grande Jatte* alla sua morte nel 1891, Seurat consacrò il meglio delle sue forze per elaborare le sue teorie sulle composizioni di grandi figure. Ma, fortunatamente per noi, egli continuò, durante l'estate, a dipingere paesaggi «per mondare» egli disse «i suoi occhi dalla luce dello studio». Sebbene questi paesaggi manchino in parte della freschezza dei primi, coniugano ancora verità di osservazione a una straordinaria chiarezza e sicurezza di disegno. Nel *Ponte a Courbevoie* (tav. 90) gli intervalli sono più sottili e significativi che in qualunque altra sua opera, e sono una completa illustrazione della mistica matematica con cui Seurat ha stabilito le sue proporzioni. Ma talvolta in questi ultimi paesaggi il disegno è un po' troppo studiato e ci rendiamo conto come facilmente siano diventati fonte di un nuovo genere di accademismo. Inoltre la sua tecnica pointilliste perfettamente realizzata aveva l'effetto curioso di neutralizzare il colore in modo che una grande quantità di punti dava, a distanza, l'effetto di un acquerello di colore molto pallido. Infine la sua determinazione di assimilare anche il soggetto meno promettente e di trovare ovunque le forme particolari che lo interessavano, condusse alla scomparsa di quella qualità poetica che caratterizzò le sue prime composizioni di mare. Questo appunto Seurat desiderava. Quando gli amici lodarono le sue opere, egli disse: «Essi vedono poesia in ciò che ho fatto. No: io applico il mio metodo e questo è tutto». E ricordiamo che Valéry, dopo aver scritto le sue prime poesie, disse: «Je m'en fiche de la poésie» e dedicò quindici anni della sua vita

alla matematica. È difficile per chiunque non sia francese capire quanto questa pretesa di risolvere con il solo intelletto tutti i problemi dell'arte sia realmente sincera. Personalmente credo che quando veri poeti come Seurat e Valéry pretendono di ubbidire solo alla logica, rendono un atto di omaggio al grande ideale cartesiano e a ciò che Amédée Ozenfant una volta chiamò «le sec de la grande tradition française». Ma forse questo è un pregiudizio inglese e i francesi hanno ragione quando ci dicono che il nostro palato più grossolano non potrà mai gustare il genuino aroma di questa nobile e squisita «secchezza».

Seurat era così riservato che i suoi amici e discepoli non sapevano nulla della sua vita privata e non avevano il permesso di entrare nel suo atelier; ma forse avranno dedotto dalle sue ultime opere che egli aspirava a essere un grande disegnatore e non semplicemente un disgregatore del colore. Sfortunatamente Signac, Luce, Cross e Van Rysselberghe continuarono a dipingere paesaggi molto banali, picchiettati di color blu e arancio, che soffocarono completamente l'influenza di Seurat in un tempo in cui, malgrado la sua morte prematura, avrebbe potuto essere preziosa; e Juan Gris, che lo riscoprì, si concentrò su un solo aspetto del suo genio, ossia la sua abilità nel costruire e variare le forme geometriche. Nel fare così Juan Gris agiva in conformità alle esigenze del suo tempo perché anche delle risorse di gran lunga maggiori di Cézanne si faceva lo stesso uso limitato.

Senza voler fare un confronto fra i due pittori, non vi è alcun dubbio che Cézanne fu il temperamento più ricco e più esuberante. Pittori che si propongono scopi diversi possono trovare in lui ispirazione e alimento; di conseguenza, egli è stato spesso preso in considerazione a sezioni, ciò che appunto non si dovrebbe fare con la sua opera. Corriamo il rischio di fare altrettanto anche noi trattando i paesaggi di Cézanne come esempi del «ritorno all'ordine» e, per ristabilire l'equilibrio, dovremmo cominciare col ricordare quei sontuosi, scatenati picnic e scene di bagnanti di cui la collezione Pellerin ha numerosi esemplari. Queste orge alla Baudelaire mostrano quanta sensualità alimentasse il genio di Cézanne. In esse Cézanne tenta il solo stile in cui un giovane impetuoso romantico poteva esprimere emozioni così violente, lo stile di Delacroix. Ma i particolari limiti di Cézanne artista, la sua incapacità di dipingere a memoria o di usare gli artifici stilistici degli altri pittori condussero a una vera parodia del suo modello. In particolare fu assolutamente incapace di

usare gli artifici tradizionali con cui gli artisti posteriori al periodo barocco avevano raggiunto l'illusione della profondità. Nella *Baignade* della collezione Pellerin le linee a serpentina sono state appiattite. D'altra parte il suo potere di ridurre quello che vedeva in forme interessanti è già molto notevole, ed è già evidente che per lui una pittura deve esistere come disegno di forme piane anche prima di creare un'illusione di profondità.

Il primo paesaggio importante di Cézanne, il *Fossato con la montagna Sainte-Victoire*, a Monaco, dà una chiara idea a un tempo della sua forza e della sua debolezza. Confrontato con le composizioni squisitamente nette e lucide di Seurat, appare cosa molto immatura. Ma ha un ardimento e larghezza di visione stupefacenti. Preannuncia anche una delle principali caratteristiche che separano Cézanne dagli impressionisti – l'impostazione frontale. Le potenti linee orizzontali che corrono parallele al piano della pittura e sostengono la massa semplificata s'impongono immediatamente all'occhio, differendo sia dalle complesse linee di guida del paesaggio barocco, sia dal disegno equilibrato del paesaggio classico.

Un altro paesaggio dipinto in questo periodo è degno di studio, *Les quais*; è un'opera ben disegnata con il senso della forma consueta in Cézanne; ma quel che più importa è il realismo – e uso questa parola nel senso in cui venne usata da un amico d'infanzia di Cézanne, Émile Zola. Qui, per la prima volta, vediamo Cézanne assoggettare la sua immaginazione alla realtà. Questo processo doveva occuparlo nei vent'anni seguenti. Le prime opere in cui questo processo di autodisciplina si fa manifesto sono gli studi di natura morta, ed è facile capire perché egli abbia scelto questo soggetto per i suoi esercizi tecnici e spirituali. Gli oggetti rappresentati sono fermi, e pertanto suscettibili del più alto grado di realizzazione; possono essere variamente disposti, e quindi sono il materiale grezzo più conveniente di una architettura pittorica; essendo infine privi di ogni interesse letterario o drammatico costringono il pittore a contare per l'effetto solo su qualità pittoriche.

In questo periodo Cézanne abbandonò quasi del tutto la pittura di paesaggio. Benché fosse legato da amicizia al gruppo impressionista e si interessasse ai loro esperimenti coloristici, diffidava delle condizioni mutevoli dell'aria aperta. Spendeva gran parte del suo tempo al Louvre a fare riproduzioni di Rubens e Delacroix e innumerevoli studi a matita della scultura antica e barocca, lavori presumibilmente sconosciuti a

quei critici che solevano affermare che Cézanne non sapeva disegnare. Questi studi mostrano una crescente abilità nel realizzare la forma senza rinunciare al disegno piatto, ma Cézanne non aveva ancora trovato un mezzo per trasferirlo nella sua pittura. Aveva riconosciuto che non poteva esprimere la sua grandiosa concezione del mondo attraverso immagini in parte create dalla sua fantasia, in parte tratte dagli antichi maestri; poteva riuscirci solo rappresentando con assoluta verità le sensazioni visive prodotte in lui dagli oggetti naturali. La tecnica dei suoi amici impressionisti gli offriva il mezzo per registrare ogni sfumatura di sensazione visiva, ma per qualche tempo Cézanne li giudicò troppo attenti alla superficie delle cose. Codesto giudizio non poteva più reggere dopo che ebbe conosciuto l'opera nobile e intelligente di Camille Pissarro che, ancora nel 1872, conservava gli elementi della composizione classica. Inoltre Pissarro, il più anziano del gruppo, aveva placato la diffidenza di Cézanne mostrando comprensione per i suoi faticosi inizi. Così nel 1873 si persuase a unirsi a Pissarro a Auvers.

L'umiltà con cui tentò di imparare lo stile impressionista è rivelata dal fatto che egli fece una copia accurata di un'opera di Pissarro; ed è significativo che, quando circa trent'anni più tardi, una delle opere di Cézanne fu finalmente esposta al Salon, egli scrisse nel catalogo, accanto al suo nome, «élève de M. Pissarro». Anche se il Pissarro originale non fosse sopravvissuto, avremmo potuto indovinare che l'opera di Cézanne era una copia perché la composizione è contraria alla sua maniera consueta. Egli ha seguito lo schema di prospettiva di Pissarro, con la strada che corre diagonalmente verso lo sfondo. Questo era lo schema convenzionale della composizione di paesaggio che si imparava nelle scuole, ma era estraneo al modo diretto e frontale di Cézanne di vedere la natura; e quanto fosse estraneo, possiamo vederlo confrontando quest'opera con una composizione autentica di Cézanne, circa della stessa data, il paesaggio del *Jas de Bouffan* della collezione Lecomte. Le linee del primo piano corrono parallele al piano della pittura e la composizione è spezzata quasi nel mezzo da una netta linea verticale; pure essa raggiunge un effetto di profondità per la perfetta intelligenza dei valori cromatici.

Come accade a chiunque impari un nuovo stile, i primi quadri impressionistici di Cézanne sono meno soddisfacenti di quelli che li precedono immediatamente. Nella famosa *Casa dell'impiccato* della collezione Camondo i suoi colori han-

no perduto forza e splendore, e senza dubbio essa fu ammessa al Louvre perché sembrava assolutamente diversa da un Cézanne. Le forme compatte sono una sua caratteristica, ma sono dipinte con la tavolozza di Pissarro, e ciò valse a placare la diffidenza delle autorità. Ben presto però Cézanne fu in grado di adattare alle sue esigenze il nuovo linguaggio dell'impressionismo. Nel *Muro di cinta* (una delle poche opere che egli giudicò degne di una firma) usa pennellate spezzate per rendere la vibrazione della luce, ma la composizione architettonica è tipica della sua opera. È l'inizio del suo famoso tentativo di «rifare Poussin sulla natura» e in realtà quest'opera non differisce per nulla da una composizione di Poussin per il suo equilibrio di verticali contro un orizzonte che risulta di linee parallele e per l'uso di una costruzione architettonica sullo sfondo come centro della composizione. Esso è, però, meno fortemente unitario nel disegno di quanto lo saranno in seguito i suoi paesaggi ed è dipinto in modo molto meno serrato. Dieci anni più tardi un tema appena abbozzato, come il fogliame del ramo pendente, non avrebbe trovato posto nel quadro; e benché il senso di luce sullo sfondo sia reso vividamente, Cézanne non è ancora capace di realizzare in ogni centimetro della sua tela un tessuto pittorico bello e vivo.

A questo egli giunse attraverso una lotta per integrare la sua inclinazione naturale al disegno piatto con la sua sensibilità alla forma compatta, lotta così fieramente combattuta da dare un senso di tensione a ogni centimetro delle sue tele. Come risultato gli oggetti dipinti non meno che le pennellate cominciano ad assumere una forma predominante, come gli alberi sulla costa che si piegano tutti davanti allo stesso vento violento o le rocce che un sollevamento sismico ha costretto a un unico ritmo. Simili deformazioni unificanti sono comuni a tutta l'arte, ma sono di solito attenuate o dissimulate, mentre nell'opera di Cézanne sono presentate con l'immediatezza senza compromessi propria di tutte le sue espressioni. I critici non sono d'accordo nel valutare quanto queste deformazioni siano calcolate e quanto istintive, e forse il problema non è risolvibile. Ogni arte implica scelta e controllo dei dati naturali che riflettono tutto il temperamento dell'artista e, nella scelta delle sue forme predominanti, Cézanne esprimeva semplicemente la sua visione della natura. Ma nell'uso di queste forme egli era senza dubbio perfettamente cosciente delle proprie intenzioni. Perché questo strano uomo, le cui idee sulla vita sembrano essere state semplici e ortodosse fino all'assurdo, diventava, quando era in gioco l'arte, un pensatore profondo e originale; e anche in quel periodo di prevalente naturalismo intuì nella pittura un'armonia parallela a quella della natura.

È più facile cogliere i princìpi del disegno di Cézanne, come egli stesso li aveva appresi, nelle sue nature morte. Ma ben presto egli fu in grado di trasferirli al paesaggio, soggetto più complesso ed elusivo. A mano a mano che il suo disegno diventava più intellettuale, le sue composizioni erano costruite su linee diritte anziché curve. In una pittura come il *Ponte di legno* anche il fogliame è ridotto a linee diritte. Ma queste linee diritte, ad esempio nei tronchi degli alberi, sono frequentemente interrotte. È come se Cézanne le disegnasse a formare un'impalcatura, ma poi temesse di arrestare a quel modo il movimento della pittura e di dare troppo rilievo ai contorni. Capiva che una linea ininterrotta implica un punto focale all'apice dell'oggetto, rendendo così impossibile qualsiasi movimento nello spazio avanti o indietro; e anche nei suoi primi abbozzi a matita interrompe sempre la linea di contorno per riprenderla di nuovo un po' più in dentro o più in fuori.

Il suo interesse per i problemi di costruzione lo si vede più chiaramente in quei paesaggi di Provenza in cui egli rappresentò nello scenario della sua terra natale le eterne armonie di un paesaggio classico – di Toscana o di Grecia (tav. 93). Il paesaggio di Provenza ha infatti quasi le stesse caratteristiche che quello di Grecia, ma fino a Cézanne nessuno ne aveva colto le possibilità pittoriche. Come sotto l'influenza di Claude e Poussin generazioni di pittori avevano sentito che la campagna romana offriva il solo panorama degno di un paesaggista, al punto di trasformare, se non potevano permettersi un viaggio a Roma, il loro paese nativo in un riflesso dei Colli Albani, così per trent'anni la Provenza di Cézanne influenzò la totalità dei paesaggisti. Ma ciò fu possibile solo perché Cézanne aveva trascorso l'infanzia a passeggiare con l'amico Zola su quella terra rossa, a dormirci sopra, a fissare il cielo attraverso i pini per giorni e notti di seguito.

Ma questo trionfo del modo di vedere il paesaggio è inseparabile dal trionfo dello stile. I paesaggi dell'Estaque e le fattorie presso la montagna Sainte-Victoire mostrano, per la prima volta, la direzione che lo stile maturo di Cézanne stava per prendere – quella che, dopo la sua morte, doveva condurre al cubismo. I motivi che lo condussero ad adottare questo modo di dipingere sono molto semplici, e già latenti in

tutta la sua prima produzione. Desiderava rappresentare la solidità degli oggetti senza avvilire il colore o indebolire il disegno con un modellato continuo. Il solo mezzo era dividere i piani in un certo numero di piccole sfaccettature, ciascuna delle quali poteva, con il suo colore, proporci una nuova direzione dei piani. Questo modo cubista, o forse potremmo dire prismatico, di accostare le singole forme, contraddistingue ogni sua composizione nel suo insieme – nella strategia, per così dire, come nella tattica. È questo che lo distingue dagli impressionisti. Poiché anche l'impressionismo offre un mezzo, che fu sviluppato da Seurat, di rappresentare un modellato continuo per mezzo del colore; ma tutto l'impressionismo implica la convinzione che l'unità di una immagine dipenda dall'atmosfera, resa da un tessuto ininterrotto di colore; mentre Cézanne desiderava che le forme mantenessero la loro identità e si connettessero strettamente in un rapporto architettonico. Allo scopo cominciò con lo scegliere soggetti le cui forme favorissero questo genere di semplificazione. I suoi paesaggi di Gardanne sono un esempio di architettura pittorica così evidente che molti pittori si persuasero che per creare un'opera pittorica ben costruita occorresse dipingere un villaggio provenzale su una collina. Quasi nessuno vi è riuscito, non perché mancassero di abilità compositiva, ma perché mancavano della verità essenziale della visione di Cézanne. Mai avrebbero potuto ammettere quelle due case di aspetto così miserabile, sulla sinistra della veduta di Gardanne: in realtà è difficile dire, a prima vista, grazie a quale arte possano contribuire a questo grandioso disegno. Per capire quanto questa composizione fosse esclusivamente personale di Cézanne, vale la pena di confrontarla con il già ricordato paesaggio invernale del *Jas de Bouffan*. Troviamo lo stesso schema generale – la linea orizzontale in basso che attraversa il quadro quasi da parte a parte, la principale linea verticale quasi perpendicolare nel centro (cosa deplorevole dal punto di vista accademico), lo stesso arco che sale da destra, e gli stessi alti contrafforti sulla sinistra. Perciò quelle due case miserabili esistevano nell'immaginazione di Cézanne prima che egli avesse visto Gardanne e, in circostanze diverse, potevano anche essere senatori romani.

Il dominio di Cézanne sui propri mezzi espressivi lo rese indipendente da quelli che si potrebbero chiamare soggetti cubisti. Era capace di applicarli a effetti apparentemente elusivi, come alberi nel vento, e di eseguire capolavori di costruzione, in cui il sentimento della vita e del movimento è di

fatto più forte che in Monet, perché è sensibile in tutto il disegno. Malgrado l'estrema semplificazione – non vi è nemmeno un tentativo di disegnare una foglia – questi alberi sono notevolmente fedeli alla realtà, in confronto all'opera coscientemente stilizzata dei pittori che hanno imitato Cézanne, sia pure artisti seri come Derain e Marchand.

Come avviene sempre in Cézanne, a un mutamento di visione si accompagna un mutamento di tecnica. I primi paesaggi di Provenza furono dipinti con pennellate spesse e regolari, in modo che l'intera superficie ha la qualità di uno smalto. Cézanne avvertì che questo impasto era troppo ricco, che bloccava la libertà delle sue reazioni, e dopo il 1882 cominciò a dipingere più delicatamente con una tavolozza limitata relativamente a pochi colori – verdi pallidi, colori di terra e quella meravigliosa modulazione di azzurri che doveva rimanere un mezzo prediletto di espressione per tutta la sua vita. Questa nuova libertà tecnica si espresse in un uso più frequente dell'acquerello. Aveva fatto uso dell'acquerello a partire dal 1875, ma negli ultimi anni questo mezzo cominciò a influenzare il suo uso dei colori a olio.

Gli acquerelli di Cézanne sono tra le sue opere più perfette. E di nuovo si deve supporre che siano sconosciuti a quei critici che hanno sostenuto che egli fu pittore rude o di mano pesante. È vero che i suoi quadri con figure mostrano uno stile grave e massiccio, ma egli fu anche capace della massima delicatezza. Spesso questi acquerelli sono di un'eleganza quasi whistleriana, ma i tratti di colore di Cézanne si basavano su un principio molto diverso. Il loro effetto decorativo è, per così dire, un prodotto secondario. Loro scopo è di fare risaltare, per soddisfazione del pittore, i punti nodali di una composizione, e per punti nodali intendo quelli in cui la congiunzione dei piani è soprattutto importante. Egli rappresenta la direzione di questi piani con tocchi di colore puro, azzurro pallido, rosa, terra di Siena e verde, e conosce con tanta esattezza l'effetto reciproco di questi colori che pochissimi tocchi leggeri bastano a creare un effetto di grande solidità.

Nei suoi disegni e acquerelli si riconosce più chiaramente la capacità di Cézanne di cogliere, insieme, profondità e struttura. Talvolta il punto che egli sceglie come fulcro è una parte dello sfondo, altre volte è un piano interno, eppure tutti sono correlati nello spazio e obbediscono a un disegno. In un soggetto molto complesso è capace di scegliere poche e belle forme e rappresentarle con tale sicurezza che non ci ac-

corgiamo dello spazio vuoto che le divide, ma vediamo soltanto la loro armoniosa relazione.

Tuttavia questo è anche il periodo in cui il desiderio di Cézanne di scoprire un ordine nel mondo sensibile diventa meno insistente. La sua tecnica più libera lo conduce a una espressione, che sembra più spontanea, delle sue percezioni, al punto che spesso la struttura di un dipinto è quasi interamente nascosta. E dopo il 1890 riappare nella sua pittura l'elemento romantico che fu il suo punto di partenza e che il lungo periodo di costruzione classica sembrava aver quasi distrutto. Una pittura come il *Ponte*, a Mosca, benché conservi ancora il ricco tessuto pittorico e la solida costruzione del decennio '80-90, mostra un riemergere dell'elemento drammatico. Dopo vent'anni di disciplina quest'uomo estremamente appassionato si sente abbastanza sicuro di sé per manifestarsi.

Circa in questo periodo Pissarro, che non aveva mai dimenticato la potenza dell'opera iniziale di Cézanne, raccomandò al suo giovane amico Vollard di cercare il vecchio eremita di Provenza e di persuaderlo a esporre le sue opere. L'esposizione ebbe luogo nella galleria di Vollard nel 1895 e immediatamente i grandi pittori francesi del tempo riconobbero che il compagno *farouche* della loro giovinezza era diventato il loro maestro. Monet, Renoir, Degas, e, naturalmente, lo stesso Pissarro spesero quel poco denaro che potevano avere a disposizione per comperare i suoi quadri. Gente ignorante che non apprezza la sua opera dice talvolta che l'ammirazione per Cézanne fu una moda generata dai commercianti d'arte; è vero esattamente il contrario. Solo qualche tempo dopo che la sua opera era stata scoperta e acquistata dagli artisti e dai loro amici, i commercianti e i critici, molto lentamente e con riluttanza, cominciarono a prenderla in considerazione.

Ma la fama per cui Cézanne aveva lottato così duramente nella sua giovinezza venne troppo tardi per dargli soddisfazione. Era prematuramente invecchiato e temeva in modo quasi morboso di essere influenzato. La lotta per risolvere tanti contraddittori problemi pittorici e, quindi, per esprimere se stesso, gli era costata la perdita degli amici e di ogni altra cosa che la vita poteva offrire; e ora che egli stava quasi per realizzare il suo scopo aveva il terrore che qualche influenza esterna potesse farlo deviare.

La sua situazione interiore in questo tempo era evidentemente molto turbata ed egli la espresse con pennellate inquiete e rapide molto simili a quelle della sua opera iniziale, ma in pieno contrasto con la delicatezza e precisione del suo periodo di mezzo. Ciò è evidente negli acquerelli ed è ancor più manifesto nelle pitture a olio in cui il colore è usato con una violenza inquietante. La sua intensa concentrazione implicava una ristretta possibilità di scelta dei soggetti. I suoi paesaggi furono praticamente limitati alle cave di Bibémus, soggetto che sembra aver stimolato la massima violenza di espressione, a una costruzione nota col nome di Château Noir, che egli usò come studio, e alla montagna Sainte-Victoire. Di questa montagna fece innumerevoli studi e sentiamo che per lui dipingere quel motivo divenne come un atto rituale di adorazione in cui poteva raggiungere una perfetta realizzazione di se stesso (tav. 94).

In una delle sue lettere, Cézanne esprime la certezza che queste ultime opere, se esposte, «darebbero una conoscenza esatta del progresso dei suoi studi»; e chiunque abbia compreso le sue intenzioni sarà d'accordo. È più sorprendente che esse siano anche le opere in cui egli credeva di avere raggiunto la più chiara comprensione della natura. «Je deviens, comme peintre,» scriveva nel 1906 «plus lucide devant la nature». È vero che nelle sue opere più tarde parte della sua inquietudine si era placata; a essa si era sostituita una serena lucidità di disegno. Ma non sono certo che Cézanne volesse dire questo, perché egli prosegue dicendo: «Ma, quanto a me, la realizzazione delle mie sensazioni mi è sempre più penosa». Un critico superficiale potrebbe pensare esattamente il contrario: che Cézanne cioè avesse acquistato una completa padronanza dei mezzi espressivi, e usasse la natura soltanto come un pretesto. Tale valutazione falserebbe completamente la natura della sua arte. Benché avesse combattuto così duramente per l'ordine e per la solidità degli antichi maestri, le sue ultime lettere sono piene di riferimenti alla sua «petite sensation»; e dice più di una volta che la base dell'arte è «une sensation forte devant la nature». A prima vista, con questa affermazione, egli sembrerebbe sottoscrivere l'estetica dell'impressionismo. Ma vi è naturalmente una profonda differenza. Cézanne non pensa soltanto a una sensazione ottica, ma alla reazione di tutto il suo essere, di quel *tempérament*, che egli usava pronunciare con quell'aggressivo «r» *roulé*.

Con l'espressione «plus lucide devant la nature» penso volesse significare che la sua ardente vita immaginativa, che da giovane aveva tentato di esprimere mediante la creazione

di immagini fantastiche, poteva ora essere rivelata in ogni pennellata con cui rappresentava le sue sensazioni visive. Egli aveva ormai messo a fuoco la sua visione interna ed esteriore. O, per uscire di metafora, il suo modo di concepire l'arte si era affermato; egli aveva creato un'armonia parallela a quella della natura. L'elemento di unificazione fu il suo temperamento; ma questo poteva solo esercitarsi inconsciamente sul materiale grezzo delle cose viste e sperimentate come forme e colori e lottare con esse per assicurar loro la massima realizzazione. Nella misura in cui l'arte moderna implica disposizione a non tener conto della natura – a sfidare le apparenze – a favore delle emozioni che essa suscita, Cézanne fu lontano dall'essere un moderno, perché nessun preraffaellita guardò mai la natura con maggior impegno. In questo egli fu d'accordo con i grandi paesaggisti del passato, Bellini, Rubens e Poussin. I suoi seguaci riconobbero soltanto l'altro aspetto della sua conquista, il potere cioè di usare gli oggetti sensibili quasi come un architetto usa le pietre di una cava per fare una costruzione armoniosa. Così la peculiarità di stile, che Cézanne sviluppò tanto faticosamente al fine di esprimere la sua «petite sensation devant la nature», che fu in fondo la convinzione che il soggetto deve essere veduto contemporaneamente come superficie e come profondità, e che la forma deve essere resa col colore, questo miracoloso stile creato con la pazienza e la devozione di un Milton o di un Flaubert, fu strappato dal suo contesto e divenne uno strumento per la distruzione della natura, come vedremo nell'epilogo.

EPILOGO

Alla fine di questo libro dovremmo chiederci in che misura i vari modi di vedere il paesaggio, esaminati fin qui, gettano luce sulla pittura di paesaggio contemporanea; ma prima di attraversare il fragile ponte che conduce dal passato al futuro, sarà prudente volgersi indietro a riepilogare quel che abbiamo visto. Nell'arte occidentale la pittura di paesaggio ha avuto una storia breve e discontinua. Nelle maggiori età dell'arte europea, l'età del Partenone e l'età della cattedrale di Chartres, il paesaggio non esisteva e non poteva esistere; per Giotto e Michelangelo, era un elemento indiscreto. Soltanto nel XVII secolo troviamo grandi artisti che trattano la pittura di paesaggio come genere autonomo, e tentano di fissarne le regole. Soltanto nel XIX secolo essa diventa il genere dominante, e crea una nuova estetica sua propria.

Nel corso di questo sviluppo il concetto di paesaggio muta, passando dalle cose alle impressioni. Quando l'uomo si mostra sensibile alla natura la sua arte è ancora simbolica; e poiché la natura è cosa grandissima e incomprensibile continua a trattarla simbolicamente anche quando nella rappresentazione di piante e animali ha raggiunto un realismo quasi scientifico. Fiori, foglie, singoli alberi sono tutte «cose» che possono essere pensate isolatamente. Una montagna è una «cosa» quando la sua forma spicca sufficientemente per distinguersi dalla catena di montagne cui appartiene. I primi paesaggi sono composti di questi elementi individuali.

Nel paesaggio di simboli i particolari sono disposti secondo un disegno decorativo, oppure significante. La fusione di questi elementi in una impressione unitaria è raggiunta mediante la percezione della luce. Da Leonardo a Seurat i pittori, come i critici, hanno affermato che la preparazione della luce va collocata nella scienza della pittura; ma Hubert van Eyck, Giovanni Bellini, Claude Lorrain, Constable e Corot ci mostrano che la rappresentazione della luce attinge valore estetico in quanto è espressione dell'amore. «Come l'aria riempie ogni cosa e non è confinata in un solo luogo, come la luce del sole inonda tutta la terra, così Dio abita in ogni cosa

e ogni cosa dimora in Lui». Ora, proprio questo senso mistico dell'unità della creazione espresso dalla luce e dall'atmosfera, sia pure inconsapevolmente, offerse una base di unità pittorica agli impressionisti; e le pretese scientifiche che talvolta essi misero innanzi a difesa delle loro intuizioni, esprimono appunto – nella maniera che fu propria di quel secolo – la medesima fede, perché allora la scienza si fondava ancora sulla credenza in un ordine naturale che regge le apparenze sensibili – la fede, come disse Pitagora, che la natura agisce in modo conseguente in tutte le sue operazioni.

Così la pittura di paesaggio, come tutte le forme d'arte, fu un atto di fede; e all'inizio del XIX secolo, quando le credenze più ortodosse e più sistematiche declinavano, la fede nella natura divenne una forma di religione: è la dottrina wordsworthiana, che alimentò la maggior parte della poesia e quasi tutta la pittura del secolo e ne ispirò la maggiore opera critica, i *Modern Painters* di Ruskin. La fede che la santità immanente alla natura avesse un effetto purificante ed esaltante su quelli che aprivano i cuori alla sua influenza ebbe la sua espressione più elaborata in quest'opera straordinaria, le cui minute descrizioni di forme naturali, foglie, rami, formazioni di nubi, formazioni geologiche, che occupavano centinaia di pagine, sembravano ai lettori del tempo perfettamente pertinenti, mentre un secolo precedente o posteriore le avrebbe giudicate lontane dalla critica d'arte quanto dalla teologia.

Benché questa fede non sia più accettata così facilmente da menti critiche, contribuisce tuttavia ancora in larga misura a formare quel complesso di ricordi e impulsi sollecitati nell'uomo medio dalla parola «bellezza». Quasi tutti gli inglesi, se si chiedesse loro che cosa intendano con la parola «bellezza», comincerebbero col descrivere un paesaggio – forse un lago e una montagna, o il giardino di un cottage, o un bosco con campanule azzurre e argentee betulle, o un piccolo porto con vele rosse e casette imbiancate; ma, in ogni caso, un paesaggio. Anche quelli di noi per i quali tali immagini popolari di bellezza sono state involgarite da una ottusa ripetizione, guardano ancora alla natura come a una fonte incomparabile di consolazione e di gioia. Dunque, se questo desiderio è ancora così largamente diffuso e così potente, è ragionevole pensare che la pittura di paesaggio continuerà a essere una forma dominante di arte? Questo problema implica un'altra difficoltà ancor maggiore: quanto a lungo una forma d'arte può conservare la sua vitalità se poggia sul consenso passivo dell'opinione inconsapevole, ma non è sostenuta

dalla convinzione attiva di una minoranza cosciente? La difficoltà di questo problema nasce dal fatto che mai prima d'ora c'è stata una separazione così radicale tra gusto popolare e gusto competente. E benché nel passato il gusto popolare si sia alla fine sempre conformato a quello della minoranza, oggi può sembrare che l'opera estremamente esoterica e specializzata che incontra l'approvazione dei pochi sia così priva del senso fondamentale di umanità da rischiare di isterilirsi e morire nell'isolamento. È un punto di vista sostenibile, ma io penso che sia errato. Siano, o meno, permanentemente valide le forme più specializzate dell'arte moderna, difficilmente possiamo dubitare che l'arte viva di un periodo rifletta le idee degli spiriti più attivi e non delle masse indifferenti, per le quali l'arte è, al massimo, una convenzione sociale moderatamente gradevole. Domandiamoci, quindi, in che misura le credenze e le forme di espressione che negli ultimi decenni hanno mostrato una maggiore vitalità potranno influenzare la pittura di paesaggio.

Nel primo capitolo ho espresso l'opinione che i mutamenti in arte hanno luogo per cause sia interne che esterne. Fino a un certo punto l'arte sembra seguire le proprie leggi, leggi che dipendono da quelle che, nel senso più ampio del termine, possiamo chiamare considerazioni tecniche; un genio particolare può sempre imprimer loro una nuova direzione: ma, al di fuori di questo caso, l'arte rifletterà i presupposti fondamentali, cioè la filosofia inconscia del tempo. Esaminerò in primo luogo, perché meno speculative, le cause interne dell'arte stessa. La pittura di paesaggio non può essere considerata indipendentemente da quell'orientamento che rifiuta l'imitazione come *raison d'être* dell'arte. Entro un certo limite questo orientamento ebbe carattere di reazione. Per quasi cinquecento anni gli artisti avevano usato la loro abilità nell'imitazione della natura. Durante questo periodo erano stati perfezionati numerosi metodi di rappresentazione, che culminarono in un metodo che rappresentava la luce mediante una nuova unione di scienza e sensibilità visiva. Attorno al 1900 gli artisti più arditi e originali non si curavano più di dipingere la realtà. Un comune e potente impulso li condusse ad abbandonare l'imitazione della realtà sensibile.

La diffusione della fotografia, come ho detto, non ebbe alcuna influenza positiva sull'origine del naturalismo, ma ebbe forse un'influenza negativa sulla sua fine. È pur vero che quando si diffuse la fotografia di paesaggio, pressoché tutti gli impressionisti avevano smesso di dipingere in modo, per

così dire, fotografico. Tuttavia la fotografia non poteva non minare la convinzione che principale obiettivo dell'arte fosse l'imitazione della realtà sensibile, e frequentemente, ma non sempre onestamente, le deficienze della fotografia servirono agli apologisti dell'arte astratta. In altro modo più indiretto la fotografia ha avuto una maggiore influenza: infatti, familiarizzandosi con le opere d'arte o di cultura, ha dato agli artisti la possibilità di allargare il campo della loro esperienza estetica molto al di là della loro diretta esperienza della natura. Il numero delle soluzioni possibili si è accresciuto assai più rapidamente dei dati. Pertanto, la fotografia ha concorso a creare un'arte da museo. Naturalmente fin dal Rinascimento gli artisti avevano tratto ispirazione dai musei, ma le opere che ispirarono la grande tradizione del classicismo erano tutte in un unico stile coerente. Si collocavano in un ordine riconosciuto, e spesso appunto la loro coerenza, più che la bellezza dei singoli oggetti, indusse gli artisti a trarne ispirazione. Ma verso la fine dell'Ottocento i musei cominciarono ad accettare opere di tutte le epoche e di tutti i paesi; e gli artisti cominciarono a cercare le opere dei vari stili che potessero dare quell'immediato piacere che veniva detto estetico. L'arte da museo, perciò, nel senso in cui io uso questa espressione, implica l'esistenza della pura sensazione estetica: il valore dell'arte dipenderà da una misteriosa essenza o elisir che può essere isolato, quasi stillato dal corpo o piuttosto involucro dell'opera; e questo elisir soltanto è degno di essere ricercato.

Ora, se il purismo è pericoloso per tutte le arti, è particolarmente impeccabile nella pittura di paesaggio che dipende in così larga misura dall'atteggiamento inconsapevole dell'intero essere di fronte al mondo che lo circonda. È singolare che il maggiore discepolo della natura, Constable, abbia previsto il pericolo dell'arte da museo fin dal 1822, quando così scrisse a Fisher: «Se si facesse una National Gallery (come si dice), sarebbe la fine dell'arte nella povera vecchia Inghilterra. La ragione è chiara: non più la Natura, ma i fabbricatori di quadri sarebbero il criterio della perfezione».

L'affermazione di Constable è piuttosto eccessiva (aveva appena visto l'*Incoronazione di Napoleone* di David) e risente della sua ostinata insularità. Emendandola alquanto, diremo che quando i pittori cominciarono ad appendere nei loro studi fotografie di sculture romaniche, maschere negre e miniature catalane, una reazione diretta alla natura divenne estremamente difficile. Se desideriamo intensamente una certa essenza estetica, possiamo trovarla nella sua forma più pura e concentrata nel primo Medioevo, e nell'opera dei popoli primitivi; ed è significativo che il primo artista che affermò di mirare direttamente a «pure» reazioni estetiche fosse Gauguin. In una lettera del decennio 1880-1890 egli disse:

> Disponendo di linee e colori, usando come pretesto qualche soggetto tratto dalla vita umana o dalla natura, ottengo sinfonie, armonie che non rappresentano nulla di reale, nel senso volgare della parola; non esprimono direttamente nessuna idea, ma dovrebbero farvi pensare come fa la musica, senza l'aiuto di idee o immagini, semplicemente con le misteriose relazioni che esistono fra i nostri cervelli e questi accostamenti di colori e di linee.[1]

E ancora Gauguin riuscirà a dare a uno stile esotico la vitalità di una nuova creazione. Forse l'arte da museo si era fatta inevitabile dopo la rinascita gotica, ma nelle sue prime forme essa fu relativamente innocua. Gli educati arcaismi di Burne-Jones erano troppo legati alla moda del tempo per esercitare un'influenza sul corso dell'arte, in senso positivo o negativo. Ma Gauguin non prese a prestito travestimenti medioevali. Si costrinse a vedere simbolicamente. Quanto questo fosse difficile lo prova la sua fuga a Tahiti. Dovette compiere un immenso viaggio nello spazio per compiere un viaggio nel tempo. Ma vi riuscì, e i suoi paesaggi di Tahiti sono i veri eredi dei paesaggi degli arazzi trecenteschi (tav. 95).

Poco tempo dopo che Gauguin aveva ricreato il paesaggio dei simboli con un atto di volontà, un altro artista raggiunse lo stesso obiettivo per la via opposta. Questi fu Rousseau il Doganiere, inconsapevolmente condotto dalla propria estrema semplicità psicologica al medesimo risultato cui era giunta l'intelligenza irrequieta di Gauguin. Come sappiamo dai suoi schizzi, fu un pittore nato; ma pensava che quelle composizioni di tono così ben equilibrato non meritavano di essere esposte, perché non contenevano tutte le foglie e le erbe, le frasche, i fiori e i ciottoli che si potevano vedere guardando attentamente la realtà e che perciò egli si sentiva costretto a inserire nei suoi quadri. Pensava anche che il puro paesaggio non fosse sufficientemente interessante – doveva includere qualche edificio straordinario, come la Tour Eiffel, o

[1] Si tratta naturalmente di un ampliamento delle teorie formulate da Edgar Allan Poe circa cinquant'anni prima, ed espresse nel famoso saggio *Il principio poetico*. Whistler si è avvicinato molto a questa posizione nella *Ten O'Clock Lecture*, del 1885.

qualche avvenimento notevole, come il 14 luglio; o, ancor meglio, doveva rappresentare qualcosa che l'uomo comune non poteva aver visto di persona, come la giungla, che lui aveva potuto vedere quand'era stato nel Messico nel 1860 (tav. 96).[1] Nel Medioevo e anche nel Rinascimento le opinioni del Doganiere sulla pittura avrebbero incontrato un maggiore consenso di quelle di Monet, ma naturalmente egli non ne era consapevole, e credeva di essere in perfetto accordo con il suo tempo. Una volta disse a Picasso: «Nous sommes les deux plus grands peintres de l'époque – toi dans le genre égyptien, moi dans le genre moderne». Ora, malgrado la sua incapacità, in età avanzata, di adattarsi a tutte le convenzioni complesse del mondo moderno, chiunque ami la pittura del XV secolo non può non vedere che il Doganiere fu molto diverso dagli innumerevoli pittori della domenica che da allora in poi hanno preteso un riconoscimento. Non era soltanto un istintivo creatore di strutture, ma sapeva anche, a volte, usare una grandiosa immaginazione. Due delle sue grandi opere, ora al Louvre, nella sezione del XIX secolo, sono in una sala di capolavori. Ma, come Gauguin, nella storia dell'arte non ebbe precursori. Mai prima, per quanto io sappia, un grande pittore si è così completamente dimenticato dello stile o degli stili del suo tempo, e ha dipinto istintivamente alla maniera di quattrocento anni prima. A impedirlo sarebbe bastato il sistema di apprendistato; ma anche se qualcuno l'avesse fatto, nessuno l'avrebbe capito. Infatti, finché i musei e le fotografie non ci hanno reso consueti e comprensibili stili di ogni genere, la gente era così profondamente immersa nello stile del proprio tempo che qualsiasi altro sarebbe sembrato grottesco, come i cappelli di vent'anni prima. Il gentile Doganiere, non meno del selvaggio Gauguin, è un sintomo dell'arte da museo.

Un destino ironico volse l'influenza di Cézanne nella stessa direzione. Malgrado il suo espresso desiderio di fare un'arte duratura come quella dei musei, egli fu, in pratica, il più diligente e scrupoloso discepolo della natura, e il suo metodo di sfaccettare i piani in piccole superfici e di comporre i suoi quadri con un certo numero di forme semplificate – talvolta rettangolari – era un mezzo per la piena espressione della sua sensazione visiva, e non un fine. Una delle lettere di Cézanne contiene una famosa affermazione intorno ai coni e ai cilindri, usata poi da Picasso e da Braque per provare che egli sosteneva la teoria del cubismo. Ma come molti degli aforismi che hanno ispirato una fede, anche questo perde parte della sua forza se citato nel suo contesto: «Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cone et le cylindre. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra».

[1] Si è ora accertato che il Doganiere non ha mai lasciato la Francia e che le sue scene di giungla sono prese dalla Grande Serre del Jardin des Plantes, che è a quasi cento metri dalle gabbie dei leoni.

È curioso come questa pietra d'angolo della teoria cubista non menzioni per nulla i cubi, ma soltanto quelle forme che permettono di esercitarsi nel modellato continuo e sono perciò il contrario del cubismo. La seconda parte della massima di Cézanne ne chiarisce tuttavia il significato. A quel tempo venivano impartite lezioni elementari di composizione insegnando agli studenti a disporre sfere, coni e cilindri. Io pure venni istruito con questo metodo da un vecchio signore che certamente non era cubista, ma che ricordava le teorie che circolavano durante la sua gioventù, nella Parigi degli anni '70.

Ma per quanto sia assolutamente certo che Cézanne non ha mai pensato al cubismo, né ad alcun'altra forma di arte cosiddetta astratta, non possiamo negare che la sua opera tarda sia fortemente orientata verso l'astrazione. Nelle due serie di Bibémus e del Château Noir la vitalità del disegno ha sul nostro spirito un effetto molto diverso di una casa provenzale in mezzo ai pini.[1] Il riconoscimento delle forme semplificate e dei piani sfaccettati di Cézanne coincise con la scoperta dell'arte negra, nella quale la natura è realmente ridotta a cilindri e a ovali e a un gioco reciproco di concave e convesse. Vi è una singolare somiglianza tra il modo con cui Cézanne e uno scultore nero vedono le caratteristiche dei piani. E così la *petite sensation* di Cézanne fu trasformata nel più cerebrale e museologico di tutti gli stili – il cubismo.

Quali che siano i meriti del cubismo, certamente non è uno stile in cui il paesaggio, così come noi l'abbiamo definito, possa avere una parte prevalente. È vero che Picasso e Braque, incoraggiati dalle raffigurazioni di città provenzali di Cézanne, tentarono alcuni paesaggi in cui le case sono ridotte a cubi. Se Picasso abbandonò poco dopo questo tipo di paesaggio è in parte perché egli vide che il cubismo doveva essere un coe-

[1] Una visita alla cava di Bibémus mostra che Cézanne copiò esattamente le forme delle rocce e dei blocchi di pietra abbandonati (1974).

rente mezzo di distorsione della realtà applicato sistematicamente, indipendentemente dal punto di partenza, un compromesso con quel soggetto particolare sarebbe stato artificiale e non convincente; e in parte perché Picasso è essenzialmente pittore di nature morte e figure, disegnatore di forme ampie che riempiono le tele e nella sua gigantesca produzione i paesaggi sono l'elemento più debole. I paesaggi di Braque sono puramente decorativi e, come pretesti per il disegno, meno soddisfacenti di un piatto con limoni e una brocca. E per quanto Mondrian, il pittore che raggiunse la più pura di tutte le astrazioni, ci dica che egli trasse alcune delle sue ispirazioni originali dalle onde e dalle spiagge, non possiamo considerare seriamente le forme più austere dell'arte astratta come una base possibile per la pittura di paesaggio.[1]

Nel *Filebo* di Platone, Socrate dice:

> Voglio provarmi ora a parlare della bellezza delle figure, non intendendo con ciò, come penserebbero i più, le forme degli esseri viventi, o la loro imitazione in pittura, ma linee rette e curve, e le forme che se ne ricavano mediante il tornio, il regolo e la squadra. Queste figure infatti io non le dico belle in relazione ad altro, ma eternamente belle in sé, per loro natura; e naturalmente danno un certo piacere che è loro proprio, immune da spasimo di desiderio; e allo stesso modo ci sono colori belli che danno un simile piacere.

Questo passo è stato molto citato dai sostenitori della pura astrazione; lo riporto qui perché esso stabilisce un legame tra l'influenza dell'atteggiamento scientifico sulla pura idea estetica e l'influenza della scienza sulle forme che ricorrono nell'arte astratta. Le forme che Platone chiama belle per loro natura sono forme geometriche. L'eternamente bello è quello che può essere misurato o, in altri termini, definito analiticamente. Queste sono naturalmente le forme che utilizza la scienza, e poiché la scienza è stata l'attività intellettuale dominante degli ultimi cento anni, esse hanno influenzato l'arte. Può anche sembrare un male che le meravigliose creazioni della meccanica non abbiano influenzato l'arte più profondamente. Questa fu l'opinione dei futuristi italiani e in quel documento affascinante, il *Primo manifesto futurista*, pubblicato nel 1909, Marinetti dichiarava:

[1] Per molti anni Mondrian dipinse paesaggi di grande pregio che sono evidentemente la base del suo stile più tardo (1976).

> Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo [...] un'automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia.

Che si sia, o meno, d'accordo, è evidente che la rappresentazione figurata dell'automobile non sarà necessariamente bella, perché l'automobile, come Marinetti afferma, è essa stessa opera d'arte. E questa suppongo sia la ragione per cui le straordinarie combinazioni di linee rette e curve, coni, sfere e cilindri, che formano una macchina, e che avrebbero senza dubbio deliziato Socrate, hanno avuto scarsa influenza sull'arte. La capacità creativa che si interessa di quel tipo di disegno si è applicata all'ingegneria.

Ora, di tutte le forme di arte, la pittura di paesaggio è chiaramente la più lontana sia dalla geometria platonica che dalla meccanica, che è un'applicazione complessa degli stessi princìpi.

Ma non potrebbe la pittura di paesaggio esistere come qualcosa di complementare all'arte del regolo calcolatore e del tornio – qualcosa che noi tutti dovremmo bramare, con tanto maggior desiderio, in quanto non rientra nell'imposizione platonica? A me pare che anche in questo caso la scienza abbia alterato radicalmente il nostro concetto di natura. Nel corso di questo libro, quando ho usato il termine «natura» ho voluto significare quella parte del mondo non creata dall'uomo che possiamo vedere servendoci unicamente dei nostri sensi. Fino a cinquant'anni fa questa definizione antropocentrica era soddisfacente. Ma ora il microscopio e il telescopio hanno tanto allargato il campo della nostra visione, che la piccola natura sensibile che possiamo vedere con i nostri occhi ha cessato di soddisfare la nostra immaginazione. Sappiamo che secondo i nostri nuovi metodi di misurazione il paesaggio più vasto ha praticamente la stessa grandezza del buco attraverso il quale la formica che si rintana sfugge al nostro sguardo. Sappiamo che ogni forma che noi percepiamo è costituita da forme più piccole ancora, ciascuna con un carattere sconosciuto alla nostra esperienza. E in realtà questa consapevolezza ha lasciato il suo segno sulla moderna pittura. Molti degli acquerelli di Paul Klee ci rappresentano la vita vista al microscopio, la sezione ingrandita di uno stelo o qualche altro strano e bell'esemplare reso visibile al nostro sguardo. Nessun artista ha mai avuto antenne

più lunghe di Klee: non contente di esplorare ogni angolo dei musei, esse vibrarono anche sopra i laboratori scientifici (tav. 97). Uno scienziato con interessi artistici che volesse ricercare queste fonti di ispirazione nell'opera di Klee darebbe un notevole contributo allo studio delle immagini moderne. Riproduco un pastello eseguito nel 1880 da Underhill (tav. 98), che lavorava nel laboratorio del professor Poulton, presumibilmente un documento di biologia marina; chiunque veda l'originale pensa immediatamente a Klee e al primo Miró. Ma per quanto questi artisti abbiano arricchito il loro repertorio di forme traendole dai laboratori, questo non compensa in alcun modo la perdita dell'intimità e dell'amore con cui era possibile contemplare la vecchia natura antropocentrica. L'amore della creazione non può estendersi con verità al microbo, né a quegli spazi che la luce, che giunge ora a colpire i nostri occhi, ha percorso prima dell'origine dell'uomo. Naturalmente possiamo riuscire a dimenticare queste fantastiche e incredibili realtà di fronte a un bel panorama, come di fronte a un buon pranzo possiamo dimenticarci che nel mondo c'è chi muore di fame. Ma la creazione di grandi opere d'arte deve poggiare su qualcosa di più di questo comodo adattamento istintivo alle varie reazioni momentanee.

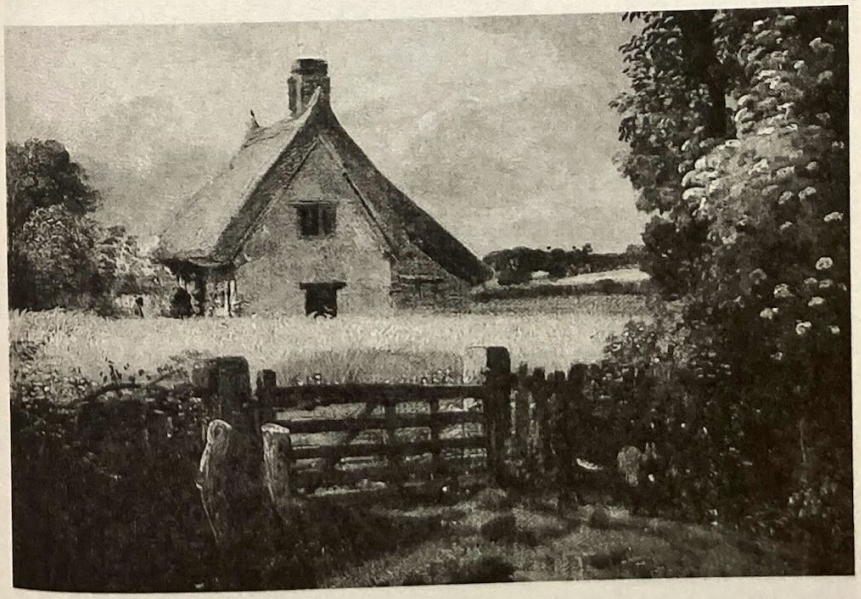
E in questi ultimi anni la natura non è sembrata soltanto troppo grande e troppo piccola per la nostra immaginazione: è anche sembrata priva di unità. A chiunque, fuorché a un alto matematico, la natura non sembra più agire conseguentemente in tutte le sue operazioni. In questi ultimi anni abbiamo anche perduta la fede nella stabilità di ciò che con fiducia chiamavamo «l'ordine naturale»; e, quel che è peggio, sappiamo di essere noi stessi in possesso dei mezzi per distruggere quell'ordine. Leonardo da Vinci, che usava designare se stesso «discepolo dell'esperienza», lasciò fra i suoi ultimi scritti la massima: «La natura è piena di infinite ragioni, che non furono mai in isperienza». Rappresentò gli infiniti e sconosciuti poteri distruttivi della natura, che egli ben conosceva, in quella serie di disegni di paesaggio ai quali mi sono riferito in un capitolo precedente.

Dissi che quei disegni, oltre che esprimere lo stato d'animo di Leonardo, riflettevano la paura generale che il mondo stesse per finire, che aveva ispirato le Apocalissi del tardo Quattrocento e i dipinti di Grünewald. È una paura, questa, che sembra impossessarsi dell'uomo occidentale ogni cinquecento anni e poiché la si pone in rapporto con il Millennio, è nota agli storici come chiliasmo. Il nostro attuale chiliasmo è cominciato con cinquant'anni d'anticipo; ma la nostra nuova religione ci ha dato argomenti molto più fondati che non l'antica.

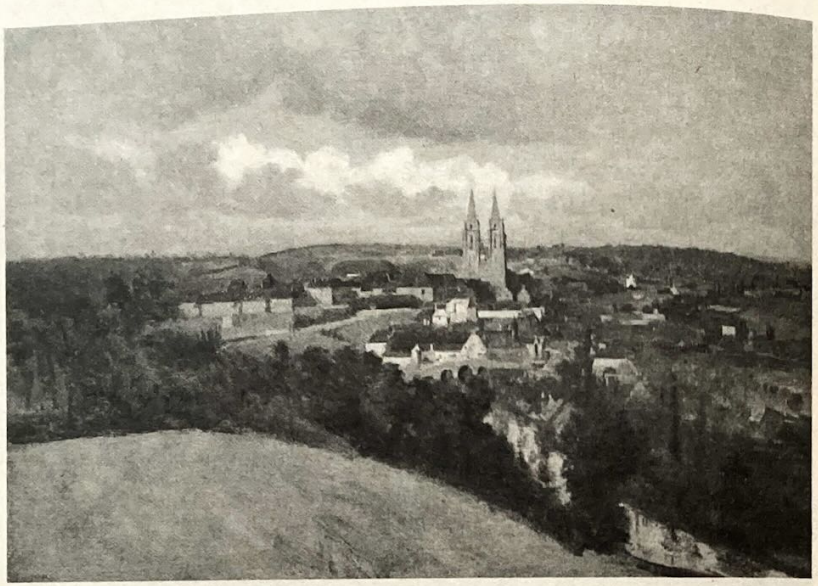
Possiamo sfuggire alla nostra paura ricreando l'immagine di un giardino cintato? No. L'artista può fuggire dalle battaglie e dai flagelli, ma non può sfuggire a un'idea. Il giardino chiuso del XV secolo offriva riparo da molti terrori, ma era basato su un'idea vitale, che la natura fosse amica e armoniosa. La scienza ci ha insegnato che la natura è il contrario; e non potremo ritrovare la nostra fiducia in lei finché non avremo imparato o dimenticato infinitamente più di quanto sappiamo oggi. Il bramano che indignò Tennyson perché voleva distruggere un microscopio era saggio tanto quanto i cinesi quando limitarono l'uso della polvere da cannone ai fuochi d'artificio.

Alla fine del capitolo sesto dissi che la migliore speranza per la continuità della pittura di paesaggio consisteva nell'estendersi dell'illusione patetica e nell'uso del paesaggio per mettere a fuoco le nostre emozioni. I grandi artisti del chiliasmo, come Grünewald, erano espressionisti, ed è possibile che il turbamento e il terrore che questo nuovo terribile universo fa nascere in noi troveranno espressione in modi analoghi, così come l'antica paura delle foreste trovò espressione nell'arte nordica. In conclusione il nostro più ampio concetto di natura può anche arricchire il nostro spirito di nuove e belle immagini. Nelle nostre nuove guerre di religione lasciateci sperare che ci possa essere concesso un altro Grünewald o, almeno, un altro Bosch. Ma sarà egli tollerato? L'opera di Bosch fu collezionata da Filippo II, che era più tollerante e meno efficiente dei nostri nuovi tiranni. L'espressionismo è l'arte dell'individuo e rappresenta la sua protesta contro le limitazioni della società: se quest'arte possa esistere nel futuro è un problema da proporre agli economisti, ai sociologi, ai fisici e a tutti gli acuti osservatori della situazione attuale. Come individualista di vecchio stampo credo che tutta la scienza e la burocrazia del mondo, che tutte le bombe atomiche e i campi di concentramento non distruggeranno interamente lo spirito umano; e lo spirito riuscirà sempre a manifestarsi in una forma visibile. Ma quale forma sceglierà, noi non lo possiamo prevedere.

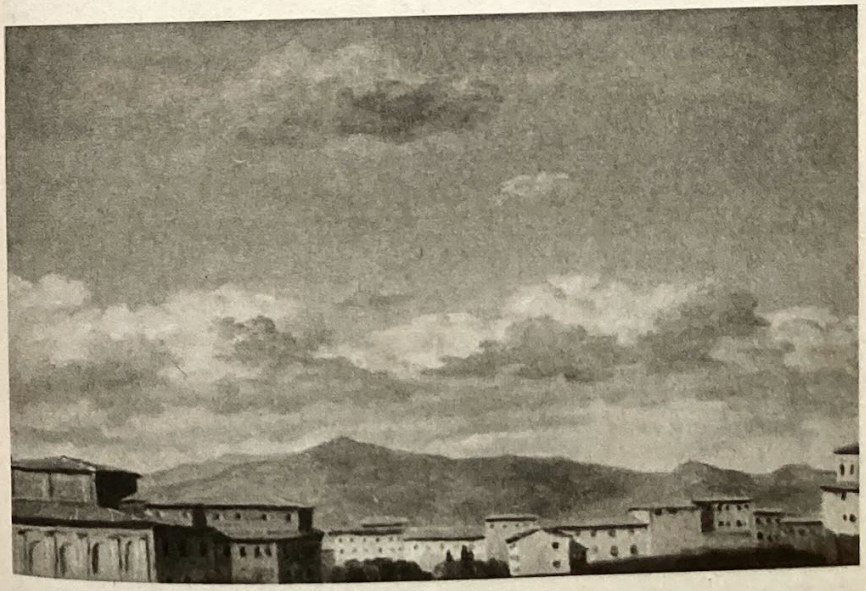
70. John Robert Cozens, *Panorama del lago di Albano*, acquerello. New Haven, Yale Center for British Art.
71. Caspar David Friedrich, *Donna davanti al sole che tramonta*. Essen, Museum Folkwang.



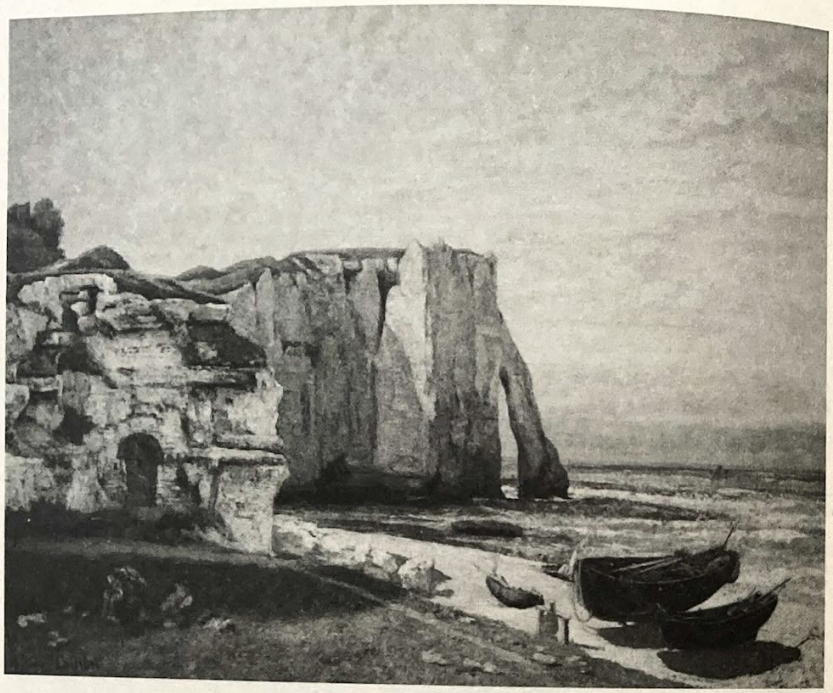
72. John Constable, *Salici lungo un fiume*. Londra, Victoria and Albert Museum.
73. John Constable, *Cottage in un campo di grano*, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum.

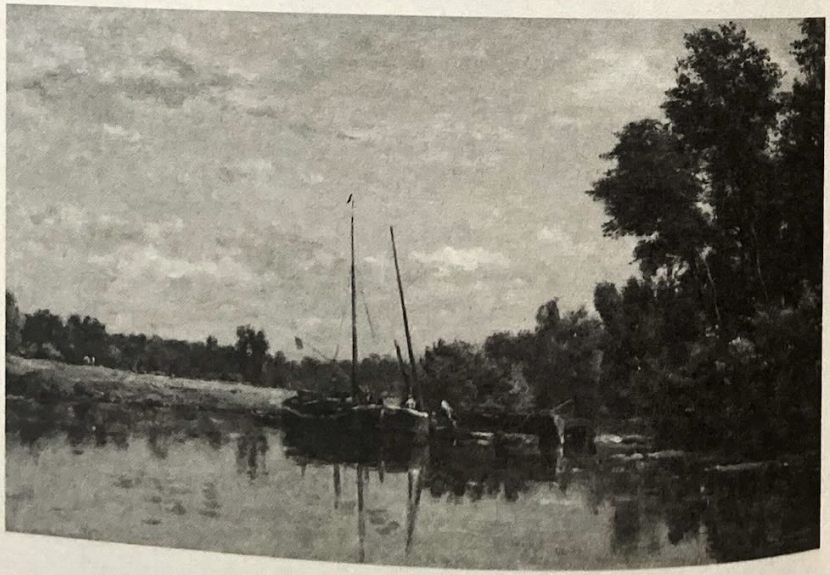


74. Jean-Baptiste Corot, *Panorama di Saint-Lô*. Parigi, Musée du Louvre.
75. Jean-Baptiste Corot, *Il lago*. New York, Frick Collection.



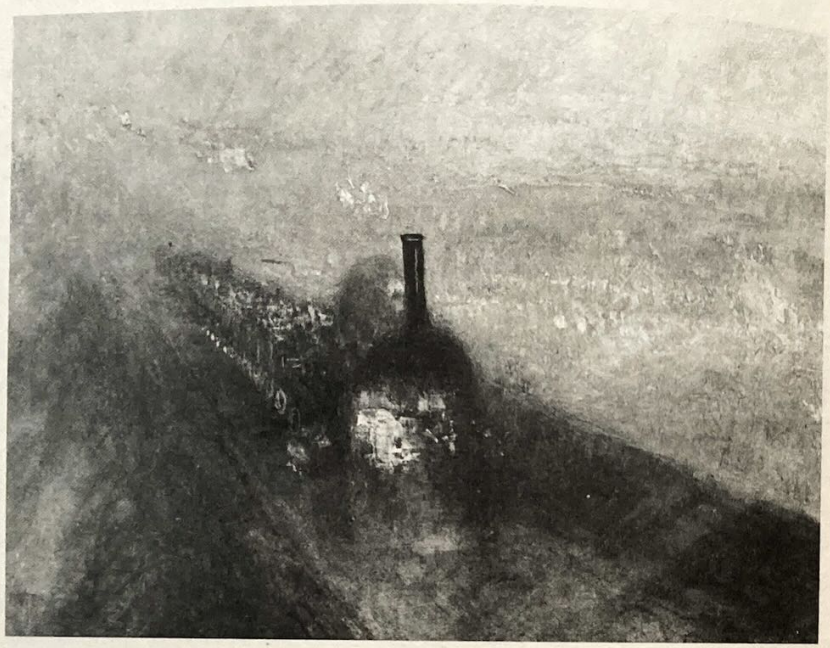
76. Theodore Rousseau, *Il villaggio di Becquigny*. New York, Frick Collection.
77. Pierre-Henri de Valenciennes, *Studio di cielo*. Parigi, Musée du Louvre.

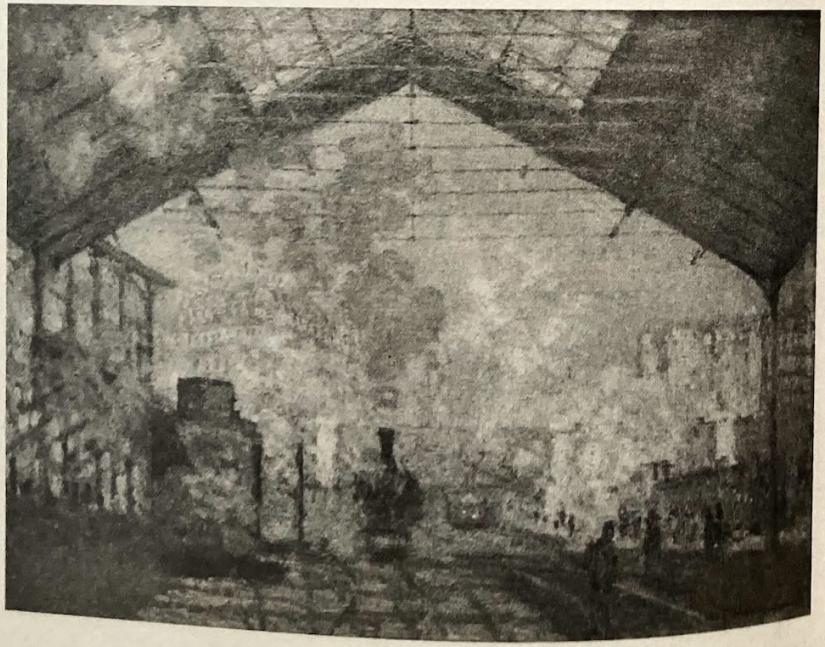




78. Gustave Courbet, *Scogli a Étretat*. Parigi, Musée d'Orsay.
79. Charles-François Daubigny, *Il barcone*. Parigi, Musée du Louvre.

80. Camille Pissarro, *Effetto di neve a Lower Norwood*. Londra, National Gallery.
81. Claude Monet, *La spiaggia di Sainte-Adresse*. Chicago, Art Institute.



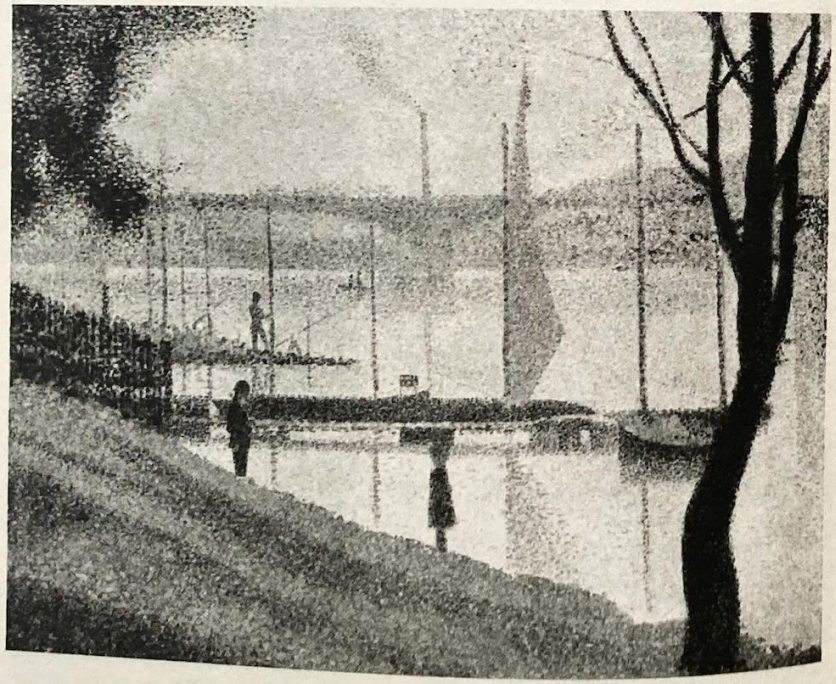


82. J.M.W. Turner, *Pioggia, vapore e velocità*. Londra, National Gallery.
83. Claude Monet, *La stazione Saint-Lazare*. Parigi, Musée d'Orsay.

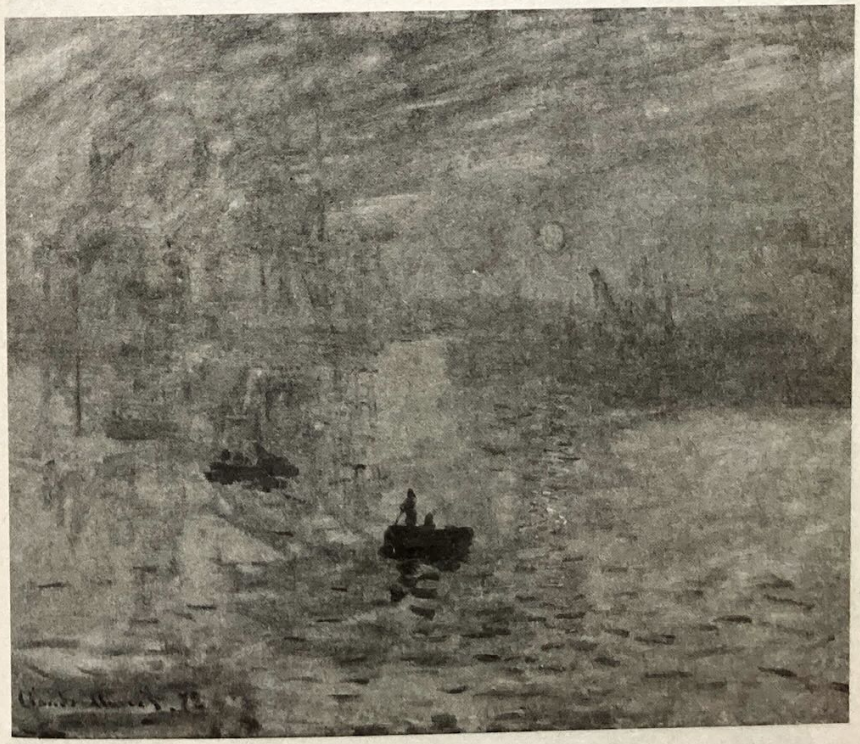
84. J.M.W. Turner, *Luce e colore*, particolare. Londra, Tate Gallery.
85. J.M.W. Turner, *Il castello di Norham*. Londra, Tate Gallery.

86. J.M.W. Turner, *Incendio sul mare*. Londra, Tate Gallery.
87. Vincent van Gogh, *Betulle*. Amsterdam, Van Gogh Museum.

88. Vincent van Gogh, *Strada con cipressi*.
Otterlo, Kröller-Muller Museum.

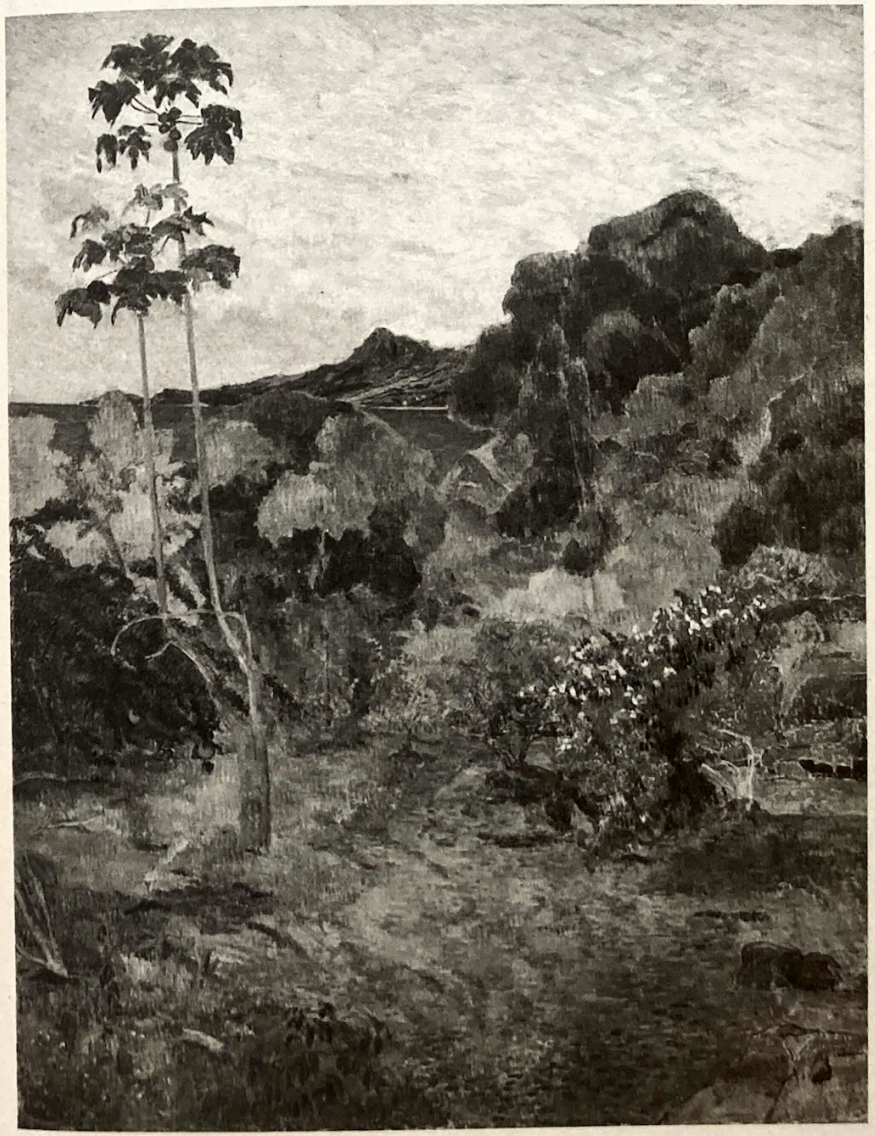


89. Camille Pissarro, *Ingresso al villaggio di Voisin*. Parigi, Musée du Louvre.
90. Georges-Pierre Seurat, *Ponte a Courbevoie*. Londra, Courtauld Gallery.



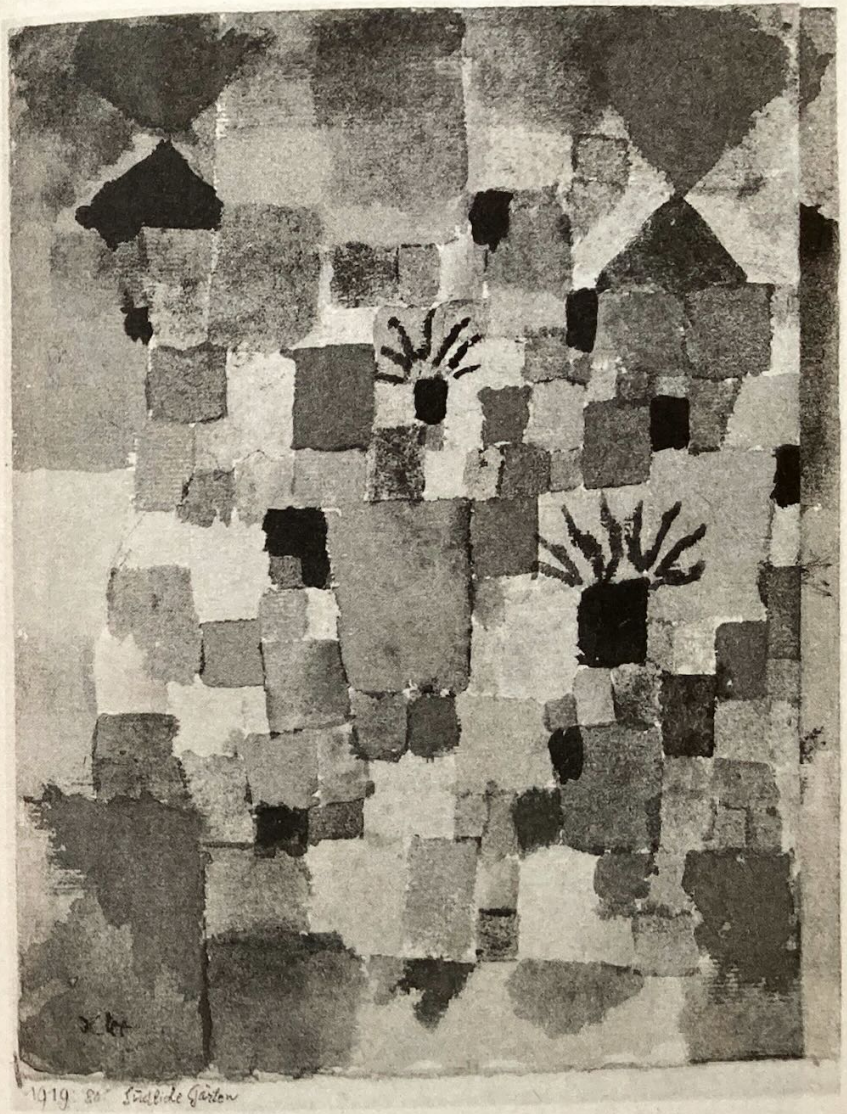
91. Georges-Pierre Seurat, *Domenica pomeriggio alla Grande Jatte*. Chicago, Art Institute.
92. Claude Monet, *Impressione, sole nascente*. Parigi, Musée Marmottan.

93. Paul Cézanne, *Case a l'Estaque*. Washington, National Gallery of Art.
94. Paul Cézanne, *La montagna Sainte-Victoire*. Zurigo, Kunsthaus.

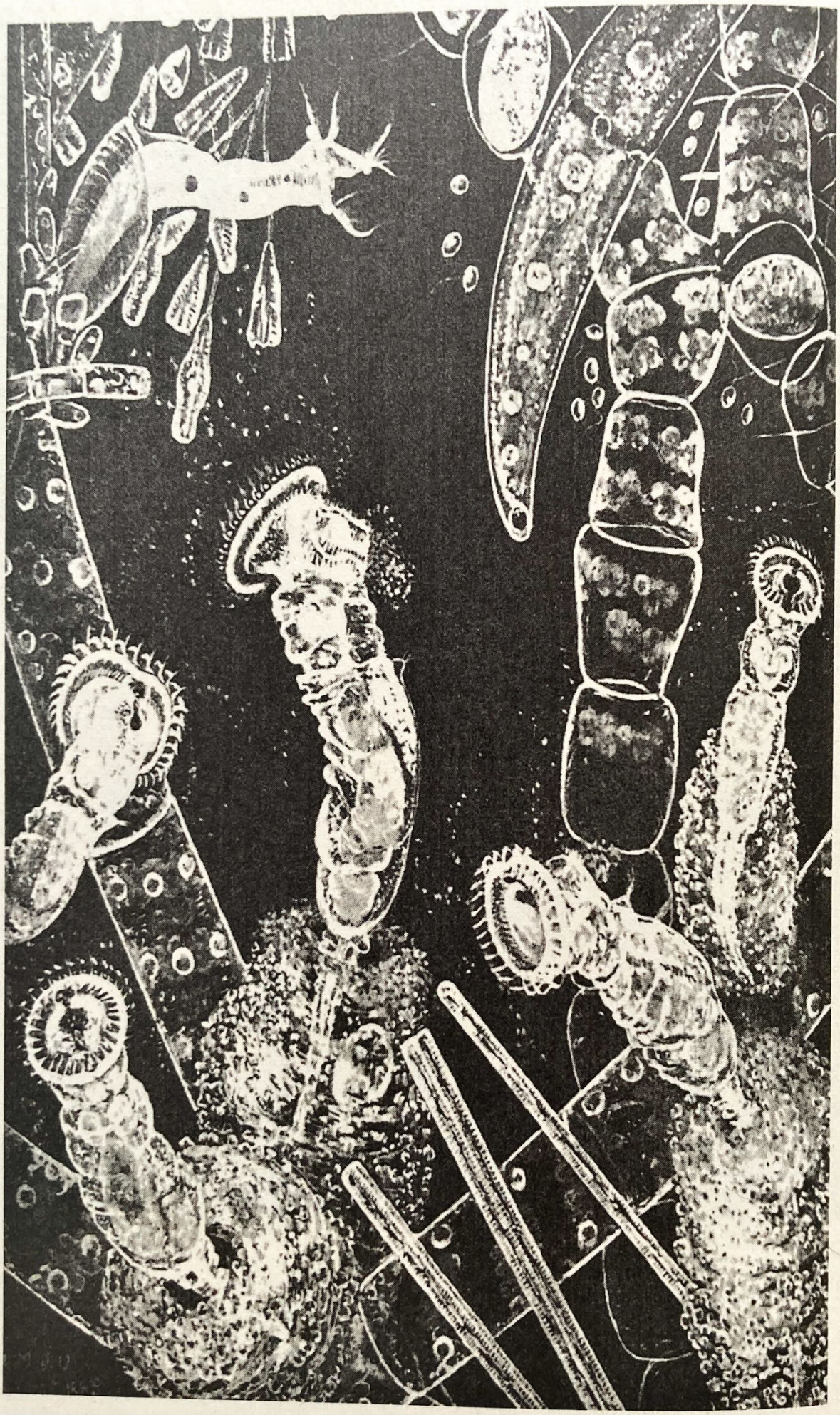


95. Paul Gauguin, *Paesaggio della Martinica*. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

96. Rousseau il Doganiere, *Giungla con scimmie e una bottiglia di latte (allegri commedianti)*. Philadelphia, Museum of Art.



97. Paul Klee, *Giardini tunisini*, acquerello. New York, Metropolitan Museum of Art.



98. Underhill, *Biologia marina*. Mansfield, collezione privata.