UNA IMPORTANTE MOSTRA NEL PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI IN ROMA

L'arte democratica dell'Ottocento in Francia

Nell'introduzione alla *Dialettica della natura*, F. Engels afferma che l'intera storia moderna prende le mosse da quel vasto movimento di idee che si sviluppa in Europa nel '500, e che noi chiamiamo Rinascimento. Il legame esplicito con il Rinascimento, la ripresa e la rielaborazione dei suoi motivi più avanzati, l'ispirazione diretta dalle sue espressioni d'arte più alte e più complete sono tra i caratteri fondamentali della grande pittura francese del secolo XIX.

Il legame è in primo luogo con il Cinquecento italiano e con il Caravaggio, ma anche con i principali artisti d'Europa che pur esprimendo significati e valori nazionali ed universali, propri a ciascuno di essi, a quel secolo italiano si connettono, come Rembrandt, Velasquez, Rubens.

Stendhal profetizzava nell'arte una rivoluzione spirituale (che già era in atto ai suoi giorni) la quale esprimesse le nuove possenti energie vitali della società moderna in ampie figurazioni e indicava come il più alto e giusto punto di partenza la «terribil via» di Michelangelo. L'ideal pensiero di Michelangelo. Géricault, solo qualche anno dopo, nutriva l'immagine della sua *Zattera della Medusa*, e, attraverso Géricault, Delacroix giovinetto risaliva alla stessa fonte nella sua *Barca di Dante*, e più tardi quella stessa fonte ritrovava in uno dei quadri da lui più veneziani: la *Deposizione* di Rubens, di Anversa. Ingres riproponeva la classicità aristotelica di Raffaello e ancora di Raffaello si occupava il Delacroix romantico in un saggio polemico (nei confronti di Ingres, neo-classico, suo antagonista), tendente a dare di Raffaello una interpretazione antiaccademica. Courbet, sdegnoso con gli antichi e con i contemporanei, e amante solo della verità oggettiva, salvava dal suo giudizio sommario Rembrandt e alcune vette del Cinquecento italiano. Corot poggiava il suo occhio amoroso e attento sugli squarci di paesaggio di Raffaello e di Tiziano; e Daumier guardava a Michelangelo e a Raffaello; e Cézanne, nella sua problematica ostinata e geniale guardava a Tintoretto e a Veronese e, attraverso Daumier, anch'egli a Michelangelo.

E' una catena di giganti, da David a Cézanne, legati l'uno all'altro assai più di quel che non sembri, o di quel che non siano riusciti a vedere i critici contemporanei.

Il fondamentale punto comune consiste nella rivoluzione dei contenuti. La «tecnica» di David può apparire «più arretrata», ad un'analisi formale, nei confronti di Fragonard, suo maestro, e così Courbet può apparire tecnicamente più arretrato nei confronti di Delacroix, come ai suoi tempi Caravaggio apparve tecnicamente più arretrato dei suoi contemporanei. Una rivoluzione di contenuti impone sempre un sacrificio; e viceversa quando gli impressionisti si preoccuparono giustamente del riflesso strettamente tecnico della questione, dovettero porre dei limiti all'immenso campo dei nuovi contenuti e limitarsi ad alcuni temi stabili. Per gli artisti francesi del secolo XIX si poneva prima di tutto il problema di affrontare la nuova realtà e di celebrarla. Mettere in rilievo «i caratteri tipici nelle circostanze tipiche»; dar conto dei nuovi rapporti, dei nuovi contrasti e drammi della nuova coscienza. Esprimere, cioè, i contenuti del mondo democratico attraverso una tematica democratica.

Non era più possibile nutrire la tematica religiosa o mitologica di nuovi contenuti realistici, come era accaduto a Giotto, a Masaccio, a Caravaggio persino. Già l'inglese Hogarth (1697-1764) e Goya (1746-1828) avevano posto pertentoriamente il problema di dipingere i fatti tipici della vita, e gli uomini quali essi sono nella vita reale, nelle loro azioni eroiche od usuali, non più compiacendosene (come era accaduto in quella che fu detta la pittura di genere italiana, francese, olandese) come di una «tematica minore» rispetto alla tematica maggiore dell'arte religiosa o mitologica, della ritrattistica di corte, ma come unica tematica possibile.

Ciò facendo essi rinnovavano la tecnica, nei limiti naturali dell'unità di espressione artistica, senza tesi tecniche vistose e appariscenti, ma in profondo, cioè nell'ambito stesso dell'immagine. Un libertino, una cortigiana, un matrimonio d'interesse sono i temi di Hogarth; una pescivendola, un'attrice, sono le sue eroine.

Corride e scene dell'Inquisizione, «capriches» e «desastros» sono i temi di Goya — il primo che dipinse il supplizio moderno della fucilazione e da quel tema seppe trarre un senso del terribile che è il corrispettivo, nel mondo moderno, di un crocefisso di Giotto.

Gli eroi del popolo

Il cittadino David (1748-1825) dipingerà gli eroi della rivoluzione: Bara, Le Pelletier, Marat sono i nuovi protomartiri, e Bonaparte il terrestre semidio che valica le Alpi in una luce da prodigio.

Il vento della gloria lascia dormire ormai gli dei dell'Olimpo ed entra al *Jeu de Paume* ad agitare le chiome dei rappresentanti del popolo di Francia. La palma dei martiri, gli occhi rivolti al cielo nel supplizio, non commuovono più e ai loro vece commuove gli uomini il sangue ancora caldo del contemporaneo Marat.

Géricault parlerà della Francia alla deriva su una zattera, fondendo un fatto di cronaca con l'allegoria. Delacroix racconterà i massacri di Scio e la libertà sulle barricate del '30; e Courbet il seppellimento di un suo concittadino, di un uomo come lui, in un cimitero campestre della Francia contadina. E Daumier riprenderà nelle sue ferme maniere di creatore tanti e tanti fili di quest'arte nuova: i semi di Hogarth, Goya, Géricault, la fede realista del suo amico Courbet, il sentimento moderno della natura del suo amico Corot, fruttificano in lui in una unità meravigliosa: le opere e i giorni, le meschinità umane e il valor civile della gente di Parigi, appariranno così in un ritratto di un'epoca simile, per la sua potenza, vastità, verità, all'opera di un Balzac o di un Tolstoi.

Occorre forse ribadire che vanamente si tende ad equivocare su questi fenomeni e, attraverso un processo «riduttivo», limitarsi a «salvare» Delacroix o Daumier, assegnando all'uno il ruolo di grande romantico e di intellettuale d'evasione, all'altro quello di più umile pittore della realtà: dimenticano volutamente sia «le désir des peintures du siècle» di Delacroix e la tematica eroica e popolare di Daumier, il pittore di *Rue Transnonain*, dell'operaio gigantesco che difende «la libertà di stampa», dei tre quadri della «rivolta».

Gioventù e vigore

Rettorica? No, gioventù e vigore di un'arte che ha bisogno di tutto il coraggio, la vitalità, la generosità, il sentimento della grandezza delle azioni umane.

Quando Michelet, parlando di Géricault morto troppo giovane, si chiede chi dipingerà «la folla, i misteri delle grandi masse umane, la cupa fantasmagoria delle officine, il rumore visibile della rivolta», egli parla appunto di quest'arte nuova, del nuovo corso democratico della storia dell'arte, di Courbet e di Daumier, di Cézanne, di Van Gogh, dei migliori tra coloro che verranno.

Gli impressionisti sono i figli di Delacroix e di Courbet, i nuovi attori dell'arte della immanenza, democratica, rivoluzionaria. Essi si impegnano ad elaborare i mezzi espressivi, ad indagare e precisare gli elementi di rottura formale con il mestiere, di accademico, elementi che emergono, più o meno apertamente, in Hogarth e in Goya, in David, in Delacroix, in Courbet, in Corot.

I pittori di Barbizon e la giovane scuola inglese sono un altro elemento della formazione degli impressionisti. Il problema della luce in cui le figure e gli oggetti sono immersi, la necessità di registrare rapidamente la visione, «l'impressione» (secondo la fortunata parola di Corot) della natura, perchè questa mantenesse tutta la sua verità ed emozione, alimentano la nuova ricerca.

E' necessario però anche limitarsi a quei temi che più facilitano tale ricerca. Già Courbet aveva spazzato il campo da simboli e ricordi storici e bbene avesse dovuto usare per un suo celebre quadro, *Lo studio del pittore*, la singolare formula di «allegoria reale».

Gli impressionisti accantonano ogni preoccupazione psicologica o narrativa, ogni sospetto di letterarie intromissioni: nella ricerca del «vero» si appoggiano a nuove basi scientifiche, con una indagine senza precedenti sulla verità oggettiva, che liquida ogni residuo di accademismo.

Finchè l'ultimo genio dell'800 francese, Paul Cézanne (1839-1906) non affermò che era necessario, sulla base dell'esperienza impressionista, un nuovo passo in avanti capace di riallacciarsi alle istanze classiche espresse dall'arte nuova: «Rifare Poussin sul vero»: è l'obiettivo dichiarato di Cézanne (obiettivo che spesso viene dimenticato dai suoi estimatori a vantaggio di un'altra frase di Cézanne, assolutamente strumentale in lui: «Tutto nella natura è sferico e cilindrico»). Ancora una volta il genio francese riprende l'istanza classica e rinascimentale e guarda con Cézanne a Tintoretto e a Veronese attraverso l'esempio di Daumier e Géricault.

Il significato e il valore dell'arte francese del XIX secolo, che continua, rinnovandoli, i valori del Rinascimento, non può cogliersi se non studiando il legame profondo, la base democratica, se non individuando le fila che uniscono personalità tra loro diverse e talvolta opposte.

Al contrario lo studio di questo secolo se ne fa fede, la prefazione al catalogo della mostra romana — di tono esplicitamente nazista) è stato fondato sul disprezzo delle masse, sull'incomprensione, sul mito dell'eroe nietzschiano e isolato.

Ogni indagine formale, ogni studio delle varie personalità, ogni esame delle dispute del secolo tra neo-classici, romantici, realisti, che non si occupi di guardare quanto di «classico» ci sia in Delacroix o Géricault, e quanto di «romantico» in Courbet o in David; o la proposta, più moderna, del «realismo» di Courbet e di Géricault come di una terza forza al di sopra del grande dibattito; oppure il voler tagliare il secolo in due, fissando l'inizio dell'arte moderna con la data della prima mostra degli impressionisti: tutto ciò mi sembra opera inutile (o quanto meno marginale) per la comprensione dei più alti significati che l'Ottocento francese ha, come apertura di un nuovo corso, di un mondo nuovo di figurazioni e di possibilità espressive.

Non si «capisce» Daumier senza Géricault, nè Cézanne senza Daumier. I maestri francesi del XIX secolo, e i loro predecessori Hogarth e Goya, creano i nuovi simboli interni alla nuova realtà, creano una vera nuova arte popolare.

La strada dell'arte nuova è aperta. E' un immenso scherno ideale sul quale potrà prodursi il martirio di Marat o il dramma della Medusa o un'immagine tanto desolata e potente come la sedia di Van Gogh, o l'urlo di Guernica.

L'Ievo dell'arte democratica, che è cominciato in terra di Francia. Dobbiamo studiarlo e conoscerlo per trarne giusto insegnamento. Sulle opere e sugli artisti, sulle lotte culturali, sui testi degli scrittori e degli studiosi, senza preconcetti ideologici, e anche sulle conquiste umane, sullo sviluppo della coscienza moderna, sulle lotte delle nuove forze sociali.

Uno studio solo filologico o solo sociologico sarebbe parziale, e perciò stesso detormante.

Delacroix aristocratico, Courbet comunardo e Cézanne buon cristiano e David ateo elaborano insieme il filone dell'arte democratica e moderna. Essi sono, con la loro opera, sul terreno più avanzato, con il mondo moderno e con le forze più progressive di esso.

RENATO GUTTUSO

PAUL CEZANNE: «I giocatori di carte» (1885-1890). Questa celebre tela è compresa, insieme con altre centodue opere, nella rassegna dei capolavori dell'Ottocento francese aperta fino al prossimo 21 marzo presso il Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale a Roma

HONORE DAUMIER: «La lavandaia» (circa 1860). E' questo uno dei più bei dipinti esposti nell'attuale mostra romana

ASPETTI CONTRADDITTORI DELLA RASSEGNA ROMANA

Dipinsero la vita moderna sull'onda della Rivoluzione francese

Una grande parabola che si conclude con gli impressionisti - Legame con il Rinascimento italiano - Sottovalutazione di Courbet - Dove porta il pregiudizio formalistico

La mostra romana dei Capolavori dell'Ottocento francese contribuirà certamente a diffondere nel più largo pubblico la fondamentale lezione di realismo offerta da questo grande periodo della storia dell'arte, nel quale la successione delle scuole e delle personalità accompagna e narra luminosamente le vicende storiche e umane delle generazioni che si susseguirono in Francia dalla Rivoluzione del 1789 alla Comune di Parigi ed oltre. La borghesia rivoluzionaria trovò in David il pittore capace di tradurre sulla tela gli ideali e le virtù rivoluzionarie dei giacobini, che s'ispiravano all'austero cittadino della Roma repubblicana; lo stesso David e una folta schiera di artisti fra i quali primeggiò Antonio Gros seppero celebrare l'epopea napoleonica e posero come motivo dominante dell'arte loro gli episodi, gli uomini, i sentimenti nei quali quell'epopea s'incarnava nello spirito dei contemporanei: la pittura romantica seppe denunziare, con Géricault, il dolore e l'indignazione di coloro che si rifiutavano di accettare l'assurdo ritorno delle oligarchie aristocratiche portate al potere sulla punta delle baionette della vecchia Europa che aveva sconfitto Napoleone; in una sua fase successiva, con Delacroix, la pittura romantica espresse con accenti anche la profonda solitudine dell'artista respinto ai margini di una società fondata sulle ciniche leggi del moderno capitalismo; dopo il 1832, la pittura francese offre, con Corot e Daumier, i due volti di una identica affermazione di fiducia nella capacità dell'uomo d'indagare e conoscere la realtà che lo circonda: Corot si accinge alla natura con l'occhio sgombro da velami mitici e ricostruisce con la chiarezza dell'intelligenza e il calore del sentimento l'armonia dei colori e delle linee di un luogo di campagna o di città. Daumier dipinge e soprattutto disegna con drammatica evidenza la miseria e la rivolta, il dolore e la speranza di coloro che furanno le luminose giornate del 1849; e dalle idee del '48 prende le mosse il realismo di Courbet per esaltare in ogni aspetto della realtà, anche il più quotidiano e semplice, la ricchezza vitale, l'inesauribile fecondità materiale e morale del mondo.

Amoroso interesse

Questa grande parabola si conclude con gli impressionisti e i loro immediati successori, da Manet a Degas, da Renoir a Sisley, da Monet a Seurat e a Van Gogh: personalità diverse tra loro nei modi formali e nel linguaggio pittorico, ma accomunate da uno stesso motivo di forza che è l'amoroso interesse che li spinge verso soggetti e aspetti della vita contemporanea rappresentati con un linguaggio rapido, essenziale, attento ai valori coloristici.

Con gli impressionisti siamo alle soglie dell'arte contemporanea; siamo quindi anche alle soglie di quel rifugiarsi nella astratta purezza delle forme, di quel rifiutare ogni narrazione realistica, che contraddistinguono appunto tanta parte del cosiddetto avanguardismo artistico; e in che misura gli stessi impressionisti abbiano aperto ai loro successori la strada della evasione non è possibile esaminare qui; diciamo solo che al tempo degli impressionisti (all'incirca dal 1860 in poi), la Francia si avvia — chiusa la parentesi gloriosa della Comune — verso una relativa stabilità dell'assetto capitalistico e imperialistico, l'arte e la cultura sono sempre più gravemente respinte ai margini della società ufficiale, la tentazione di rifugiarsi nello scetticismo si fa più forte, il mondo delle forme pure appare come l'unica salvezza possibile di fronte allo spettacolo della brutalità e della grettezza.

Si può dire però — e la stessa mostra romana lo documenta — che l'impulso realistico, l'amore dell'umanità, il sentimento delicato della natura, prevalgono negli artisti maggiori in questo periodo e ci fanno sentire vicine al nostro cuore tante opere loro: dalla Prugna di Manet alla Gitante di Renoir, dalla Lezione di danza di Degas alla Veduta di Montmartre di Sisley, dall'Effetto di neve ad Honfleur di Monet ai Giocatori di carte di Cézanne e al Port - en - Bessin di Seurat. Questi ed altri capolavori dell'Impressionismo e delle scuole successive confermano la stretta parentela che unisce le correnti pittoriche della fine del secolo con il movimento realista sorto dalle vicende del '48, con Courbet e con Millet.

E a questo proposito si deve deplorare l'assenza di opere di Van Gogh: esse avrebbero mostrato come gli elementi realistici dell'arte impressionista, accolti da uno spirito agitato da una visione tragica del mondo, dettero luogo ad una pittura nella quale la comunione con la natura è sempre meno serena e confortante, ma riflette un conflitto drammatico tra la speranza di trovare nella realtà una certezza e una salvezza, e la crescente disperazione della solitudine, del pessimismo totale. Del resto, il legame tra gli impressionisti e i loro predecessori realisti avrebbe potuto essere mostrato in altri modi; vi è qui ad esempio la famosa Lola di Valenza dipinta nel 1861-62 da Manet; perchè non esporre, tra le opere di Courbet, la Señora Adela Guerrero, danzatrice spagnola, che il maestro realista dipinse nel 1851 e che avrebbe permesso un raffronto interessante, una costatazione di ciò che è simile e di ciò che è diverso nell'arte dei due pittori? Così deve dirsi che tre opere di Courbet sono poche rispetto all'importanza decisiva del pittore nella storia di questo periodo dell'arte francese; lo stesso dicasi per Millet, il pittore dei contadini, che avrebbe meritato di essere presente con qualcosa di più di due opere, una delle quali, un ritratto, non è di grande interesse.

Lacune sensibili

Ma, andando sempre a ritroso nel tempo, da Courbet a David, i difetti (tutt'altro che casuali) nell'impostazione della mostra si fanno più gravi. Sembra che abbia prevalso qui una tesi simile a quella, singolarissima, esposta dal prof. Lionello Venturi in un suo scritto dedicato appunto alla mostra: «Dopo che la Rivoluzione francese ebbe distrutto la classe aristocratica e l'arte che la serviva, la gente nuova continuò a chiedere una elevatezza spirituale estranea all'arte stessa e dettata dalla politica» (La Stampa, *23 febbraio 1955*). *In realtà, sull'onda portante della Rivoluzione francese e dei grandi drammi storici da cui essa fu seguita fino al '48 ed oltre, l'arte francese si orientò verso grandi opere di largo respiro, che spesso ebbero temi politici, o comunque attinti dalle vicende contemporanee e dagli aspetti tipici della vita moderna. In simili opere quell'arte dette il meglio di se stessa: dai Pompieri e dal Funerale ad Ornans di Courbet alla Zattera della Medusa di Géricault, agli Appestati di Giaffa di Gros, ai grandi temi di battaglie dei pittori napoleonici e al Giuramento degli Orazi, al Marat e alle altre opere rivoluzionarie di David. Lo stesso Delacroix, che peraltro è qui rappresentato con opere di grande fascino, non dipinse forse la Libertà sulle barricate, ispirata alla Rivoluzione del luglio 1830? Certo, per ragioni di ordine tecnico, non tutta questa pittura epica e storica di grandi dimensioni avrebbe potuto essere portata a Roma; ma indubbiamente, se il giudizio critico degli organizzatori fosse stato a questo proposito più chiaro e più scientificamente esatto, avremmo avuto in questa direzione qualcosa di più o di meglio di quel che è stato presentato. Se è stato possibile avere qui il grande Napoleone che varca le Alpi, di David, opera non fra le migliori nella produzione di vasto respiro del maestro rivoluzionario, perchè esportare una replica ridotta del Giuramento degli Orazi che offre una ben pallida idea del pezzo originale? Perchè esporre un semplice bozzetto della Battaglia di Aboukir di Gros che è ovviamente ben lontano dall'efficacia dell'originale?*

Molti altri esempi potrebbero essere fatti. Quel che importa è che il visitatore sia avvertito di queste deficienze della mostra, affinchè non ne ricavi una idea inesatta per difetto della reale portata rivoluzionaria del primo Ottocento francese, da David a Courbet. La buona presentazione degli impressionisti e dei loro successori da Manet a Seurat (malgrado la dolorosissima assenza di Van Gogh) è pregevole anzi eccellente presentazione di Corot (con sette opere stupende), gli ottimi dipinti di Delacroix che sono qui esposti, la sufficiente, anche se non del tutto adeguata, presentazione della grande tradizione ritrattistica da David a Gros, da Prudhon a Ingres, fino a Courbet sono altrettanti titoli di merito di questa mostra romana. Essi devono essere segnalati pero assieme alle deficienze che abbiamo sommariamente indicato, e che si riassumono nel pregiudizio formalistico che non riesce a salutare nella sua importanza il filone rivoluzionario delle opere che, dalla Rivoluzione francese in poi, testimoniano non solo dell'elevato impegno civile degli artisti francesi ma del rapporto fecondo che essi seppero stabilire con l'alto insegnamento dei grandi secoli realistici dell'arte del passato, e in primo luogo con il nostro Rinascimento.

ANTONIO DEL GUERCIO

THEODORE GERICAULT: «La zattera della Medusa» (1819). Il quadro (m. 4,91 per 7,16) fu dipinto dopo un viaggio in Italia nel 1816-1817, durante il quale Géricault fu particolarmente colpito dagli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina e da quelli di Raffaello nelle Stanze Vaticane. Il pittore trae ispirazione dal disastro che nel luglio 1816 commosse la Francia intera: il naufragio della fregata «La Medusa», che con altre tre navi era partita nel giugno 1816 dalla Francia per il Senegal. Ch. Clément (nel suo libro del 1868 su Géricault) scrive: «...venne costruita una zattera, dove si ammassarono centoquarantanove vittime... la zattera... restò sola nell'immensità del mare. Allora la fame, la sete, la disperazione misero questi uomini gli uni contro gli altri. Finalmente, al dodicesimo giorno di questo sovrumano supplizio, il brick «Argus» raccolse quindici morenti...». Di questa tragedia Géricault ha fatto un simbolo vivido della Francia del suo tempo, quando con le baionette della Restaurazione tornò sul trono di Francia un monarca, Luigi XVIII, e il grande rinnovamento democratico portato dalla Rivoluzione sembrò soffocato per sempre: è qui effigiato poderosamente il travaglio stesso del popolo francese, piegato ma non vinto, pronto a nuove battaglie. Questo quadro, con quelli di David, apre il cammino alle opere di molti altri artisti: ample tele in cui sono fissate grandiosamente alcune tappe fondamentali della storia rivoluzionaria del popolo francese. Di queste tele nessuna figura nella mostra di Roma e la pittura della prima metà dell'Ottocento, che è fondamentalmente pittura di storia e di larghe dimensioni, vi appare quasi soltanto con dei bozzetti e nemmeno tra i più rappresentativi

Giganti e pigmei

Il signor Germain Bazin, Conservatore capo delle pitture, dei disegni e della calcografia al Museo del Louvre, ha scritto una breve introduzione per il catalogo della Mostra dei capolavori dell'Ottocento francese, di cui egli è Commissario generale per la Francia. Il Bazin, invece di informare seriamente e criticamente il visitatore (che paga un biglietto d'ingresso L. 200 e un catalogo L. 800) della varia e complessa storia dell'arte francese nel secolo XIX, imbastisce una noiosa e lamentosa apologia della propria senilità e di quella della cultura decadente.

Il Bazin si rivolge al pubblico più o meno così: *Vedi — egli dice — massa senza nome, folla idiota, ora tu affolli le sale e resti in estasi davanti a questi quadri; ma cento anni, cinquanta anni fa tu non avevi occhi per questa pittura, come oggi non ne hai per quella del tuo tempo.*

Dietro tanta volgare presunzione si nasconde una vera e propria falsificazione del valore e del significato dell'arte francese dell'Ottocento. Il Bazin ci presenta infatti gli artisti di questo secolo, che sono tra i più umani e civilmente impegnati che l'arte europea abbia mai avuto, come una casta inaccessibile che ha per insegna il motto: *La folla è stupida*; e, in nome di alcune piccole idee ispirategli dalla filosofia dell'angoscia e della solitudine, il Bazin si sforza di travisare il significato di tanti quadri che, nel loro insieme, parlano invece in modo chiarissimo proprio del legame profondo degli artisti francesi con la società.

Citando ora Gide ora Vigny, ma ignorando volutamente tutti gli scrittori che in modo più storicamente giusto sono stati in rapporto con i pittori francesi dell'Ottocento — da Baudelaire a Zola da Balzac a Stendhal — lasciando nel secolo XIX un'impronta assai più profonda di Gide e di Vigny, il Bazin dà una definizione dell'artista assai simile a quella che fu coniata da un ben noto nemico dell'uomo e della cultura umana, il quale estraeva la pistola al solo sentir nominare la parola cultura: «...*Per lottare con l'angelo bisogna rilirarsi in un dirupo sconosciuto lontano dalla mandra...*».

Come giudicare poi il valore di un artista? Anche per questa domanda il critico francese ha una risposta edificante: «...*Nel secolo di Vigny e di Nietzsche il valore di un uomo si misura dalla qualità del bisogno di solitudine che è in lui e di cui intriderà la propria opera...*».

Chissà come doveva essere intriso di solitudine Géricault quando realizzava *La Zattera della Medusa* e lavorava alla *Tratta dei Negri* e a *L'Apertura delle porte dell'Inquisizione davanti all'esercito francese*? e Delacroix quando dipingeva *I Massacri di Scio* e *La Libertà che guida il Popolo*? e Courbet con *Gli Spaccapietre*, *Un Seppellimento a Ornans* e *Lo Studio*?

Ma il professor Bazin è convinto che gli artisti francesi, «...*sotto il soffio ora ardente ora gelido della solitudine, ... han saputo preservarsi dalla contaminazione della folla grazie all'aspra esigenza di esser sè stessi...*»; e ha scoperto inoltre che se nei pittori «...*si avverte un senso della creazione artistica più autentico che negli scrittori, ciò è forse perchè a questi ultimi non sono mancati del tutto i lettori...*». Dunque meno lettori avrà un libro più alta sarà la grandezza artistica del suo autore: meno persone vedranno un quadro più alta sarà la grandezza artistica del suo autore.

Certo, è molto raro trovare un'esposizione altrettanto chiara e convinta della inumanità di certa cultura decadente. Ma è la chiusa finale del discorso quella che passa il limite del ridicolo: «... *La stupida folia, finalmente, è pronta ad ammirare per abitudine quel che prima le sarebbe parso un'audacia. Ma quattro generazioni non hanno esaurito il rigoglio della energia. Sottoposti alla dura legge dell'eroismo, giovani artisti sottoporranno a loro volta gli autori di tanti capolavori a un criticismo inesorabile per ritrovare in essi, allo stato puro, la spietata febbre della creazione. Abbatteranno il vecchio idolo naturista... e si getteranno con ebrezza nelle speculazioni astratte, distese scintillanti, nere e gelide come gli spazi astrali. E creano così nuove fiabe per affascinare l'umanità*». Così quando guarderemo *La Lituandaia* penseremo che il grande Daumier ha dipinto questo quadro meraviglioso perchè un giorno un qualsiasi pittorello astrattista potesse distruggerlo con uno spietato criticismo e potesse, tra un volo astrale e l'altro, venirci a raccontare delle fiabe, le quali son poi frottole pittoriche rese mezzi importanti dalla firma di qualche illustre critico». Qualcosa, comunque, ci conforta di tanta incivilità e di così numerose bazzianate: l'intelligenza sensibile e umana del pubblico e la impressione netta che, se un pittore come Géricault fosse oggi ancora vivo, noi potremmo forse ammirare, accanto al ritratto, qui esposto, del *Pazzo monomane del furto*, quello di qualche *Critico monomane della solitudine*.

DARIO MICACCHI