

Classici e inediti

EUGÈNE DELACROIX, *Delle variazioni del Bello*

GAETANO IAIA*

*Traduzione dal francese
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
e-mail: iaia@antonianum.eu

*O amico poveretto,
quanto mutato d'animo e d'aspetto!
...
Qual male? ... Per orso son ben fatto,
né devi giudicar che il bello sia
soltanto in una forma e in armonia
col tuo giudizio o ver col tuo ritratto.*

(La Fontaine, *I compagni di Ulisse*)

L'autore delle riflessioni che si stanno per leggere, in un piccolo saggio, senza dubbio dimenticato dai lettori della *Revue*¹, aveva osato dire che il bello non è circoscritto in una scuola, in un paese, in un'epoca, che non si trova esclusivamente nell'antico, come alcuni sostengono, né – come altri affermano – esclusivamente in Raffaello o nei pittori che si avvicinano alla sua maniera. Ben prima [infatti] dei capolavori prodotti dai Greci, o che il genio del Rinascimento, un genio per metà pagano, avesse potuto ispi-

¹ Si veda il numero del 15 luglio 1854.

rare il pittore di Urbino, altri uomini e altre civiltà avevano reso il Bello reale e l'avevano offerto all'ammirazione.

I monumenti dell'antico Egitto hanno preceduto di diversi secoli tutto ciò che rimane dei Greci e in gran parte sono sopravvissuti alle opere delle civiltà più recenti. Ci si può figurare, all'apparire di queste imponenti rovine, il tributo di ammirazione che gli stessi Greci avevano versato, quando ci si rende conto di tutto ciò che essi hanno attinto da questi modelli consacrati, così maestosi nei loro volumi e così fini, così precisi nei loro dettagli.

Abbiamo visto recentemente apparire un'arte tutta nuova, grazie ai preziosi resti portati da Babilonia e Ninive e di cui non avevamo alcuna idea. Non so se sono più antichi rispetto ai monumenti egiziani: questo spetta agli antiquari e alla storia deciderlo; ma sembra che [in essi] si veda già palpitare la vita e quella intenzione di movimento ignorata o forse proscritta nelle opere dei Faraoni. Siamo particolarmente colpiti dalla perfezione con la quale sono realizzate le figure animali: [la loro] esatta rappresentazione, che si incontra ovunque, indica un particolare gusto in quei popoli e introduce in termini artistici una varietà preziosa.

Chi può dire quale fosse l'arte di quegli antichi Etiopi e di quei popoli, i cui stessi nomi sono periti, che precedettero gli Egiziani e che hanno lasciato loro in eredità delle arti la cui perfezione potrebbe non essere stata eguagliata? Sappiamo che negli edifici egiziani occorre distinguere diverse epoche. La più antica è di gran lunga la più stimata, ed è quella che deriva da questi popoli iniziatori di cui noi parliamo. So, da un testimone assai veritiero il quale ha trascorso molto tempo nelle rovine di Tebe, che la maggior parte dei materiali impiegati erano serviti in precedenza per altre costruzioni: si ritrovano a ogni passo, su dei frammenti di pietra che il caso restituisce, delle tracce di

scultura ben superiori a quelle che vennero impresse, successivamente e sulla parte opposta, da artisti di un'epoca più recente e di un sentimento ben meno elevato.

Nulla rimane dell'architettura o delle altre arti degli Ebrei, ma si può presumere che le loro opere non fossero inferiori a quelle delle nazioni vicine, con le quali avevano continue relazioni. I libri sacri parlano in termini magnifici del tempio di Gerusalemme. Ci sarebbe più di una irriverenza nel figurarsi che il Dio vivente avrebbe potuto acconsentire ad essere venerato in dei monumenti di merito minore rispetto a quelli [costruiti] da così tanti popoli nemici del suo popolo e votati al culto dei falsi dei.

Il genio umano è inesauribile: se giungiamo a epoche più recenti, nell'architettura araba, le cui origini sono state poco studiate, scopriamo nuove fonti di interesse per un'arte che ha dovuto tuttavia proibirsi la rappresentazione della figura dell'uomo e degli animali. L'orrore delle immagini ha condotto gli architetti musulmani alla più ricca combinazione di ornamenti geometrici, dalla quale è scaturito un intero sistema, di estrema eleganza.

Non è affatto per un capriccio del gusto che vediamo prodursi degli stili così diversi. Un viaggiatore francese, il signor Texier², che ha studiato con la massima cura queste origini orientali, ha tracciato una sorta di mappa della Grecia e dell'Asia, nella quale ha inserito le grandi masse di calcare, gesso, argilla, che venivano utilizzate dai popoli di questi paesi. Egli ha dimostrato come i Greci, ricchi di marmi, avessero dato alle loro costruzioni un che di più libero, come la Frigia ha avuto le sue sculture nella roccia, la Cappadocia le sue grotte, come l'Egitto

² *NdT*: verosimilmente, si tratta di Charles Texier (1802-1871), archeologo, architetto e viaggiatore, ispettore dei lavori pubblici di Parigi e professore di Archeologia al *Collège de France*, oltre ad essere stato eletto nel 1855 membro dell'*Académie des inscriptions et belles lettres*.

ha imitato ugualmente, con la sua arenaria e i suoi graniti, gli scavi naturali che si ritrovano nelle rocce che formano il suo limite nel deserto della Libia. In Mesopotamia e nei paesi irrigati dall'Eufrate, dominano i gessi, l'intonaco riveste un edificio leggero e si ricopre di numerose sculture. Gli africani si servono del mattone e anche del legno di dattero, malgrado la sua cattiva natura e in mancanza di un legno più duro. Non è evidente che queste diverse esigenze hanno modellato la diversità dei caratteri nelle opere degli abitanti di questi territori? Lo stesso aspetto dell'uomo cambia seguendo il clima; quello degli animali sembra né meno vario né meno strano.

Il cammello, che sembra grottesco a un abitante di Parigi, è a suo agio nel deserto: è l'ospite di quel luogo unico, al punto che perde vigore se viene trasportato altrove; si associa ad esso per la sua forma, per il suo colore, per il suo aspetto. Gli Orientali lo chiamano la nave del deserto. Lanciato in quegli oceani di sabbia, li attraversa con la sua marcia costante e silenziosa, così come un vascello fende le onde del mare. Cosa direbbero le nostre amabili donne di quelle poesie orientali nelle quali si confrontano i movimenti armoniosi di una fidanzata con la marcia cadenzata di un cammello? La giraffa, che non ha ottenuto molti favori a Parigi e che è sembrato un animale mancato, produce un effetto completamente differente quando la si incontra nella sua cornice naturale, vale a dire in mezzo alle foreste delle quali ella bruca i rami alti e in quelle immense pianure che percorre con una rapidità proporzionata alla lunghezza delle sue zampe. Leggo nel diario di un viaggiatore inglese in Africa: «Le giraffe sembrano mirabilmente destinate ad ornare le belle foreste che coprono le immense pianure dell'interno. Alcuni scrittori hanno mostrato di questi animali la bruttezza e una certa mancanza di destrezza: per quanto mi riguarda, io li guardo come i più belli della creazione. Niente può eguagliare la grazia e la dignità dei

loro movimenti, quando sparpagliati qua e là pascolano i germogli più alti e dominano con le loro teste le chiome delle acacie nelle loro pianure native. Non si possono conoscere e apprezzare i benefici o il grado di bellezza degli animali se non nei luoghi in cui la natura stessa li ha collocati».

«I miracoli», dice Montaigne, «sono tali a causa della nostra ignoranza della natura, non secondo l'essenza della natura. L'assuefazione indebolisce la vista del nostro giudizio. I barbari non ci appaiono per nulla più strani di quanto noi sembriamo a loro. Né con maggior ragione; come ognuno riconoscerebbe se, dopo aver scorso questi nuovi esempi, sapesse applicarsi ai propri e paragonarli con senno»³. Giudichiamo tutto il resto del mondo [partendo] da ciò che compone il nostro ristretto orizzonte; non usciamo dalle nostre piccole abitudini e la nostra ammirazione è spesso tanto folle quanto il nostro disprezzo. Giudichiamo con eguale presunzione le opere d'arte e quelle della natura. L'uomo di Londra e di Parigi è forse più lontano dall'aver un giusto senso della bellezza dell'uomo incolto che vive in paesi di cui le ricerche sulle civiltà non conoscono alcunché. Non vediamo il bello se non attraverso l'immaginazione dei poeti o dei pittori; il selvaggio [invece] lo incontra ad ogni passo nella sua vita errante. Certo, posso facilmente concedere che un tale uomo abbia pochi momenti da concedere alle impressioni poetiche, quando si sa che la sua più costante occupazione consiste nell'impedire a se stesso di morire di fame. Egli lotta costantemente contro una natura aspra, con la quale disputa per la sua gracile esistenza. Tuttavia, il sentimento di ammirazione può talvolta nascere nei cuori commossi dinanzi a imponenti spettacoli o travolti da una sorta di poesia alla loro portata. Il siberiano somiglia in questo al

³ *NdT*: M. DE MONTAIGNE, *Della consuetudine e del non cambiar facilmente una legge acquisita*, in *Id.*, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini e André Tournon, Bompiani, Milano 2012, 197.

greco e al berbero. «Ho visto», dice un certo maggiore Denham⁴, «un cerchio di arabi, l'occhio fisso e l'orecchio attento, mutare simultaneamente di continenza ed esplodere a ridere e poi, un momento dopo, scoppiare in lacrime e unire le mani con un'espressione di dolore o di pietà, mentre uno di essi raccontava quelle infinite storie o leggende nazionali che li mantengono come incantati».

La poesia nasce da sé in paesi felici ove gli uomini hanno pochi bisogni e, di conseguenza, molto tempo libero, soprattutto quando i costumi e le istituzioni promuovono lo sviluppo del bello. Questa è stata la Grecia, dove, con un accordo unico, tutte le condizioni sembrano essersi incontrate in un determinato momento per svilupparne il sentimento e il culto. Tra gli Ateniesi c'erano necessariamente molti più giudici di belle arti che nelle nostre società moderne. A Roma come ad Atene, lo stesso uomo era avvocato, guerriero, pontefice, consigliere, ispettore dei giochi pubblici, senatore e magistrato. Ogni cittadino che aspirava a una considerazione era obbligato a darsi l'educazione che ciascuno di questi stati comportava. Era difficile che un tale uomo fosse un mediocre apprezzatore del merito in qualsivoglia dominio delle conoscenze dell'epoca. Un giudice tra noi è solo un giudice, e non conosce che il suo uditorio; non chiedete a

⁴ *NdT*: Si tratta probabilmente di Dixon Denham (1786-1828), soldato inglese divenuto poi uno dei primi esploratori dell'Africa occidentale. Dopo aver prestato servizio nelle guerre napoleoniche, Denham si offrì volontario nel 1821 per unirsi a Walter Oudney e al tenente Hugh Clapperton in una spedizione ufficiale che, attraversando il Sahara, era diretta verso il Bornu (attualmente in Nigeria nord-orientale), nel bacino del Lago Ciad, ove arrivarono nel 1823. Nel dicembre di quell'anno, mentre Clapperton e Oudney partirono per un viaggio verso Ovest, Denham esplorò le rive del Lago Ciad e i corsi inferiori dei fiumi Waubé, Chari e Logone. Tornato in Inghilterra nel 1825, Denham divenne una celebrità. Fu promosso tenente colonnello e, nel 1827, nominato Sovrintendente degli schiavi liberati in Africa occidentale. L'anno successivo fu nominato Governatore della Sierra Leone, ove morì di febbre.

un colonnello di cavalleria la sua opinione su dei dipinti o delle statue; al massimo conoscerà i cavalli, e si rincrescerà che quelli di Rubens non assomigliano ai cavalli del Limosino o inglesi, come quelli che vede ogni giorno nel suo reggimento o alle corse.

L'artista che lavora per un pubblico colto arrossisce [all'idea] di abbassarsi a dei mezzi il cui risultato è disapprovato dal gusto. Questo gusto è scomparso negli antichi, non come una moda che passa, circostanza che si produce in ogni momento sotto i nostri occhi e senza causa assolutamente necessaria: però con le istituzioni, quando dovette compiacere a dei barbari conquistatori, come furono ad esempio i Romani rispetto ai Greci. Si corruppe soprattutto quando i cittadini persero la competenza che portava alle grandi azioni, quando scomparve la virtù pubblica, e con questo non intendo quella virtù delle antiche repubbliche, comune a tutti i cittadini, che li esortava al bene, ma almeno quel semplice rispetto per la moralità che forzava il vizio a nascondersi. È difficile immaginare dei Fidia e degli Apelle sotto il regime degli orrendi tiranni del Basso Impero, nel mezzo dell'avvilimento degli animi, quando le arti più volentieri compiacciono l'infamia. Il regno dei delatori e dei furfanti non può essere quello del bello, e ancor meno quello del vero. Se questi tesori inestimabili possono ancora incontrarsi da qualche parte, è nelle virtuose proteste di un Tacito o di un Seneca: le grazie leggere, i delicati dipinti cederanno il posto all'indignazione o a una stoica rassegnazione.

L'influenza dei costumi è più efficace di quella del clima. Il cielo dell'Attica è rimasto lo stesso e tuttavia non ha prodotto né dei Demostene né dei Prassitele. Oggi percorreremmo invano la Grecia e le sue isole, non trovandovi né un oratore né uno scultore.

Questo bello, così difficile da incontrare, è ancora più dif-

ficile da fissare: subisce assolutamente, come le abitudini, come le idee, ogni sorta di metamorfosi. Non ho detto, e nessuno oserebbe dire, che possa variare nella sua essenza, perché non sarebbe più il bello ma sarebbe solo capriccio o fantasia; ma il suo carattere può mutare: quel volto del bello che ha sedotto una civiltà lontana non ci sorprende né ci piace come quello che risponde ai nostri sentimenti o, se si preferisce, ai nostri pregiudizi. *Nunquam in eodem statu permanet*, disse dell'uomo l'antico Giobbe. Possiamo seguire queste successive differenziazioni anche tra quegli stessi che chiamiamo gli antichi.

Certamente Tito Livio e Orazio sono più simili a Montaigne, a La Fontaine o a Boileau di quanto non lo siano [rispetto a] Pindaro e a Erodoto. Ispirati da idee analoghe, arrivate in uno di quei momenti in cui la civiltà è al suo apogeo, si potrebbe dire che questi geni sono della stessa famiglia, e che si danno l'un l'altro la mano lungo l'intervallo dei secoli e della barbarie. Come risultato di questa analogia si è prodotto un fenomeno: i nostri classici sono divenuti a loro volta quasi degli antichi. Lo splendore e la novità della letteratura in questo preciso momento nel quale viviamo, ma soprattutto le diverse fonti dalle quali essa ha attinto il suo carattere, tratte quasi interamente dalle letterature del Nord, han fatto recedere in un venerabile passato le grandi immagini di quegli uomini che hanno illustrato il secolo di Luigi XIV; ma, dal fatto che questi meravigliosi geni hanno imitato l'antichità, sarebbe ingiusto concludere che non hanno fatto altro che continuarla. In particolare nella tragedia, nella commedia, che differenza di scopo e di mezzi! E poteva essere altrimenti, considerando anche solo la materiale messa in scena di queste opere e i teatri in cui esse dovevano essere rappresentate?

Nell'antichità, agli spettatori che, radunati talvolta in numero di ventimila, si riunivano in monumenti aperti al vento,

al sole e alla pioggia, con delle decorazioni elementari e facenti parte del monumento stesso, erano necessarie, dico, delle opere⁵ di ampio respiro, nelle quali le passioni erano indicate da delle azioni sorprendenti, senza grandi complicazioni, in un intrigo destinato a essere colto dagli spettatori, posizionati a due o tre campate dall'attore. Questi attori lungo tutto il dramma parlavano in delle specie di imbuto per essere ascoltati da lontano. Le inflessioni della voce erano poco apprezzate, così come i movimenti delicati della passione. Bisognava essere intesi dallo spettatore sbrindellato, assiso sul suo gradino di pietra e atto a mangiare aglio durante lo spettacolo, così come dal patrizio, arrivato in lettiera e sdraiato mollemente su dei cuscini portati dai suoi schiavi. Ci si sbaglierebbe parecchio se si immaginasse che questi uomini, per tutti questi motivi, fossero più estranei di noi alle gioie di una vita elegante: sappiamo bene fino a dove essi hanno spinto la raffinatezza del lusso e dei piaceri, compresi quelli dello spirito; ma la società come noi la intendiamo non avrebbe per loro avuto significato. Le donne non si preoccupavano che della casa, e non apparivano mai nelle assemblee né a teatro; a maggior ragione non salivano in scena. Si raffiguri quindi il pianto di Ifigenia o di Antigone [come] prodotto da una specie di manichino in movimento, montato su dei trampoli nascosti da una gonna e con la testa incappucciata in una maschera la cui espressione era sempre la stessa; Ecuba con le sopracciglia rivolte verso l'alto, la bocca aperta ad angolo, per esprimere invariabilmente il dolore; il Davo, il comico, con quell'eterna risata che accompagnava questo buffone per nascita durante tutta la durata dello spettacolo, anche quando riceveva dei colpi di bastone.

Vi sono alcuni declivi sui quali non è facile fermarsi. I ro-

⁵ *NdT*: Il termine *pièce*, qui usato da Delacroix, fa riferimento alle opere drammatiche o alle opere di spirito in versi o in prosa.

mani avevano ricevuto questi spettacoli dai Greci, grossolani in alcune delle loro parti, ma rivolti ancora all'immaginazione; li trovarono insipidi allorché i loro costumi divennero atroci: ci vollero, per risvegliarli, dei veri combattimenti, delle spade, del sangue, dei leoni e degli elefanti divorantesi l'un l'altro sotto i loro occhi, e trascinanti nella polvere degli uomini gozzati.

I Greci di Omero non avevano inventato dei passatempi assai più ricercati. Non sembra che essi si fossero già avveduti di comporre e di rappresentare delle composizioni teatrali. I loro giochi pubblici consistevano in delle imitazioni di combattimenti che ordinariamente degeneravano in lotte serie e talvolta sanguinose. Da tali uomini, i pugni erano più apprezzati dei tratti di spirito: la semplicità dei costumi chiedeva delle ricreazioni altrettanto semplici.

A posteriori, è questa semplicità, più feroce che ingenua, che ha fatto accrescere le arti di queste antiche epoche, e che ha fatto pensare che questa semplicità fosse in se stessa una bellezza. Sentiamo cosa ha detto a riguardo uno spirituale critico in uno studio molto interessante sugli antichi e in particolare su Virgilio⁶: «Questo è un punto importante da considerare per primo. Si prenda il meglio, anche senza scegliere; si può essere semplici anche senza conoscere il prezzo della semplicità ... Temo che l'assenza di arte è spesso considerata come il culmine dell'arte stessa. Se l'arte, nel corso del suo sviluppo e dei suoi sforzi, riesce solo a produrre artisti che sono sempre minori, mi si perdonerà di avere una profonda compassione per le epoche che non possono fare a meno del complicato lavoro dell'arte. Chiedo che non si sia troppo ingannati da una grande parola, semplicità, e che non si voglia fare della semplicità la regola dei tempi in cui essa non è più possibile».

Questa semplicità di cui qui stiamo parlando è forse più

⁶ Ed. Thierry, *Moniteur* del 17 Marzo 1857.

apparente che reale; nelle opere di questi tempi lontani ci sono spesso molta enfasi e immagini ampollose. Uomini viventi vicino alla natura hanno dovuto impiegare nelle loro arti dei mezzi meno ricercati, e le espressioni di cui si servono hanno un qualcosa della rudezza della loro abbozzata civiltà; ma ci si sbaglia se si cerca di fare di questa stessa rudezza un merito: la loro cosiddetta semplicità è nell'abitudine che attribuiscono al pensiero più che nel pensiero stesso. Quell'arte meravigliosa che l'arte dissimula nei moderni, quella di essere chiari e allo stesso tempo patetici, quasi mai si incontra nelle opere primitive. Le immagini gigantesche si mescolano troppo spesso con un senso oscuro. La Bibbia, per quanto sia rispettabile, offre strane licenze, e non parlo qui che della parte relativa all'arte.

Non mancano le persone che preferiscono Omero a tutto e che lo giustificano su tutto, anche se lo conoscono solo perché l'hanno letto in insulse traduzioni. Non smettono mai di estasiarsi per quella bella lingua greca, e soprattutto per la sua inimitabile armonia, che essi possono solo apprezzare, come [del resto] tutti noi, avendola ascoltata nella pronuncia alla francese da insegnanti di sesto grado⁷.

Quanto l'Europa ha dovuto immaginare un mattino in cui l'antichità potesse essere uguagliata nei poemi di un novello Omero, sortiti di recente [con i loro ornamenti] di erica e di rocce della Caledonia? La comparsa delle presunte poesie di Ossian è stato uno dei grandi eventi della fine dell'altro secolo. Questo Ossian è arrivato a buon motivo in un'epoca di scetticismo, con i suoi dei, i suoi guerrieri, le sue toccanti eroine, in definitiva con una meravigliosa completezza. L'entusiasmo è stato quasi generale, e si può ammettere che in questi poemi vi è di che giustificare una certa ammirazione. Napoleone stesso, bravo giudice come qualsiasi altro, non rifiutò loro la sua stima e li ritenne per

⁷ *NdT*: Equivalente alla prima media nell'ordinamento scolastico italiano.

buoni, senza preoccuparsi della loro antichità nel mondo; ma quando ci si rese conto che il figlio di Fingal altri non era che il figlio dello scozzese Macpherson, per così dire un primitivo che si era fatto strada, venne rinnegato e quasi schernito: dovette ritornare nelle sue nuvole e nell'oscurità da cui lo avevano indiscretamente estratto. Ebbe il destino di quei garzoni da commedia che usurpano i favori di un'ereditiera [nascondendosi] sotto le sfarzose vesti del loro padrone, e che vengono fatti sparire alla fine dell'opera, quando viene scoperta la frode.

Questo stesso tentativo è stato molto moderno. Con una reazione naturale, ci si è rifugiati in questa fantasmagoria di malinconia e di nebbie prodotta da un'epoca di sofferenza. Questo nuvoloso Ossian ha segnato il suo passaggio nella letteratura del nostro tempo. Allo stesso modo, questo impeto si è comunicato alle altre arti, e in particolare alla pittura, che più facilmente segue le variazioni della fantasia e [lo fa] più legittimamente di sua sorella la scultura. La pittura dispone di tutti i prestigii del colore e di quelli della prospettiva, ignorati dagli antichi; essa unisce precisione e vaghezza, tutto ciò che affascina e tutto ciò che colpisce. Si può dire della pittura, così come della musica, che è essenzialmente un'arte moderna. Tutte queste risorse che abbiamo appena indicato le permettono di indirizzarsi ai sentimenti più diversi. Quanto alla musica, sembra sovrabbondante indicare quanto essa sia un'arte nuova e quanto gli antichi fossero stati lontani dal sospettare le sue risorse. Nella scultura, al contrario, sembra che gli antichi abbiano fatto tutto quello che potevano fare: hanno prodotto delle opere perfette, e queste opere sono modelli dai quali è molto difficile discostarsi, a causa del rigore delle leggi che fissano i limiti dell'arte.

Il paganesimo diede allo scultore un'ampia carriera: il culto della forma umana si confuse con quello di tutti gli dei. Tutto divenne materia di studio tra i popoli in cui il nudo era ritrova-

bile ad ogni passo, nelle strade, nel ginnasio, nei bagni pubblici. È così che gli scultori antichi si familiarizzarono con i tipi più belli, e attinsero dai fatti quegli atteggiamenti semplici e naturali che si cercano invano nell'*atelier* e in presenza del modello. La vita esteriore fu divinizzata nella forma di quelle Venere, di quegli Apollo, di quegli Ercole. Il cristianesimo, al contrario, chiama alla vita interiore. Le aspirazioni dell'anima, la rinuncia dei sensi, sono difficili da esprimere con il marmo e la pietra, mentre il ruolo della pittura fu quello di attribuire espressione a quasi tutto.

Le Vergini di Raffaello hanno bisogno di quell'occhio pudico e velato, quel casto rossore che la scultura non può rendere; noi desideriamo nella *Pietà* di Michelangelo lo sguardo disperato della madre, il pallore della loro morte nel corpo del suo figlio divino, e anche il prezioso sangue delle sue ferite; noi cerchiamo anche, attorno a lui, quella croce, quel Golgota oscuro, quella tomba socchiusa, quei fedeli discepoli. Ogni volta che la scultura ha cercato di presentare con un certo movimento queste immagini, vietate a causa delle loro espressioni troppo veementi, ha prodotto delle opere mostruose, più vicine al ridicolo che al sublime. Si può vedere un esempio menzionabile di questo ridicolo e di questa impotenza nel famoso bassorilievo di *Alessandro e Diogene*, di Puget, che abbiamo visto a lungo adornare il vestibolo di Versailles. L'artista voleva dipingere (la parola mi scappa), dipingere con il suo marmo e il suo scalpello i drappaggi agitati, il cielo, le nuvole, tutto attorno ai suoi personaggi, i quali sono raggruppati come in un quadro e con gli atteggiamenti più diversi. Sembra che egli abbia voluto far intendere, se l'arte poteva spingersi così lontano, le grida della folla e il suono delle trombe; ma ciò che la sua arte non gli consente è di arrivare a far comprendere il suo soggetto, il cui interesse risiede unicamente nella insolente parola indirizzata al conquistatore dal figlio di

Sinope. Se il grande Puget avesse avuto tanto spirito quanto estro e scienza, qualità di cui è pieno il suo lavoro, avrebbe notato, prima di prendere lo scalpello, che il suo soggetto era il più strano che la scultura potesse scegliere; in questo mucchio di uomini, armi, cavalli, e anche di edifici, dimenticò [infatti] che non poteva introdurre l'attore più essenziale, quel raggio di sole intercettato da Alessandro e senza il quale la composizione non ha alcun senso.

Questo errore non dovrebbe sorprendere più di quelli che segnaliamo nei pittori in questi giorni, che hanno cercato di rivaleggiare con la scultura, abiurando quei mezzi che sono parti vitali della loro arte. Animata da un lodevole motivo, quello di ridare alla pittura una grandiosità e una semplicità da cui i pittori del secolo scorso si erano sempre più allontanati, tutta una scuola si è innamorata dell'antica statuaria, non del suo spirito bensì della sua forma stessa, che ha letteralmente fatto passare nei suoi dipinti. Questa violenza fatta alla tradizione, e oserei dire al buonsenso, si è manifestata non senza proteste di una certa energia nel seno stesso di questa scuola, mediante una sorta di rivolta del senso moderno, contro questa pretesa novità, che realizzava la singolare anomalia di un ritorno a quello che vi era di più antico. Troviamo un esempio di questo contrasto in due quadri famosi dell'epoca di cui stiamo parlando, il *Belisario* di David e quello di Gérard.

Nella prima di queste opere, concepita come un bassorilievo, vi è poca di quella emozione che ci si doveva aspettare da un tale soggetto. L'esecuzione, assai completa in senso accademico, manca di prestigio e di fascino. Il *Belisario* è un vecchio volgare; il bambino ha la grazia della sua età, ma non dice niente allo spirito: niente, anche nello stupore di quel soldato che contempla il suo generale ridotto a un tale stato di abbassamento, [riesce a muovere] in favore di una così grande sventura. Né lo sfondo, né

gli accessori, né l'elmo allungato ad accettare un obolo, possono distrarre dall'insipidità che risulta da cotanta secchezza.

Gérard, al contrario, cerca, per animare il suo soggetto, un percorso esattamente opposto. All'aridità della composizione, a quella assenza di interesse, risultante in gran parte, in David, dall'inutilità degli accessori, è principalmente in un accessorio che sembra riassumere tutto il pensiero del suo dipinto: intendendo quel serpente attorcigliato alla gamba della giovane guida, che, addormentata o morente per la fatica, riposa tra le braccia dell'illustre cieco. Tutto nella sua composizione presenta l'idea dell'abbandono e della solitudine: l'eroe costeggia un precipizio, e non si scoprono nel cielo se non le tonalità sinistre del tramonto.

Una tale pittura probabilmente avrebbe soddisfatto tutte le condizioni per emozionare, se l'evidente idea della ricerca non si fosse fatta troppo palese. La sorte di un illustre guerriero ridotto alla condizione di mendicante, privato dei suoi occhi dal tiranno al quale aveva prodigato i suoi servizi e costretto ad appoggiarsi a un debole bambino, presenta una immagine sufficientemente poetica e interessante. Ella poteva solo scomparire, in una circostanza così meschina come quella del serpente. Allo stesso modo io critico la difettosa guida esercitata da colui che dovrebbe guidare: l'interesse non sa più dove porsi.

È un po' il difetto del genio moderno quello di soffermarsi su dei vani dettagli e di cavillare su tutto, anche su soggetti terribili. Il nostro grande Poussin, il pittore filosofo per eccellenza (e non lo si è forse chiamato così perché ha dato all'idea un po' più di quanto la pittura richiedesse), è frequentemente caduto in questo senso nell'affettazione. Il suo famoso *Diluvio*, così ammirato dagli uomini di lettere, ne è una prova. Quest'ultima famiglia del genere umano rimasta tutta sola sull'immensa solitudine delle acque e lottante in un fragile naviglio contro la distru-

zione, il serpente (ancora un serpente), autore dei mali di tutta la nostra razza, che si erge su quest'ultimo promontorio, tutto ciò non dà, in verità, l'idea del diluvio universale se non a colui che una precedente spiegazione avrebbe posto nella confidenza del pittore. È tra quei soggetti, e prima di tutti gli altri quelli estratti dall'Antico Testamento o dal Vangelo, che occorre non condensare né amplificare o denaturare. Dobbiamo ammettere che quello a noi rimasto delle opere degli antichi non presenta mai questa ricerca estranea all'arte. Le idee geniali si possono rincorrere usando le parole; ma nelle arti mute come la pittura o la scultura è una spesa in pura perdita se ce la concediamo in vista del bello, e prova piuttosto l'impotenza dello scultore o del pittore ad emozionare usando i mezzi propri del suo dominio. Occorre così rendere giustizia ai Fiamminghi, agli Spagnoli, agli Italiani, che non hanno subito queste traversie nella loro pittura, e dobbiamo essere grati soprattutto a questi ultimi, nei quali la letteratura ha stranamente abusato dello spirito. È una mania tutta francese, che pertiene senza dubbio alla nostra propensione per tutto ciò che dipende dalla parola. Il pittore tra di noi vuol piacere allo scrittore; l'uomo che tiene il pennello è tributario di colui che tiene la penna, vuol farsi comprendere dal pensatore e dal filosofo. Come biasimarlo? Egli rende omaggio, nonostante tutto, a coloro che sono o si son fatti i suoi giudici. La sua deferenza verso il pubblico non arriva che dopo.

Ciò che si chiederà sempre a tutte le scuole e a tutte le differenze di fisionomia, sarà di toccare l'anima e i sensi, di elevare l'intelligenza e di illuminarla.

Ci sono indubbiamente delle epoche favorevoli, in cui tutto sembra offrirsi contemporaneamente, ove l'intelligenza dei giudici si fa incontro ai tentativi degli artisti: epoche felici, artisti più felici di avere una occasione e di non incontrare che degli spiriti per comprenderli e dei sorrisi per incoraggiarli!

Ci sono altri periodi durante i quali gli uomini, emozionati in altre passioni, chiedono distrazioni meno elevate, trovando piacere solo in occupazioni aride per lo spirito, fecondo solo di risultati materiali; ma gli artisti e i poeti possono talvolta ancora mostrarsi. Affascinano, prima o poi, quell'esteso o ristretto numero di uomini che hanno bisogno di vivere per lo spirito. Benché occorra attraversare tempi di sterilità, la fonte dell'ispirazione non è mai interamente prosciugata. Tiziano sopravvive a Raffaello, che egli aveva visto nascere; il regno dei grandi Veneziani succede a quello dei grandi Fiorentini. Mezzo secolo dopo, il prodigioso Rubens sembra come un faro che va a illuminare numerose e brillanti scuole, fedeli alla tradizione e tuttavia piene di novità. Gli Spagnoli, gli Olandesi ci consolano del sonno dell'Italia, questa madre così fertile tre secoli fa, troppo sterile – ahimè! – ai nostri giorni, e che fa attendere il suo risveglio.

Tale è il quadro delle vicissitudini del bello. Dove sorge questo vento che trasporta da nord a sud, da est a ovest, lo scettro dell'invenzione, il dono di piacere e di insegnare? Cos'è questo capriccio che fa apparire un Dante, uno Shakespeare, quest'ultimo tra gli Anglo-Sassoni ancora barbari, simile a una sorgente zampillante in mezzo a un deserto, quello nella mercantile Firenze, duecento anni prima di quella *élite* di belle menti di cui sarà la torcia?

Ognuno di questi uomini si presenta all'improvviso e non deve alcunché a coloro che lo hanno preceduto né all'ambiente a lui circostante; è simile quel Dio dell'India che genera se stesso, che è allo stesso tempo il proprio avo e la propria prole posteriore. Dante e Shakespeare sono due Omero giunti con un mondo tutto proprio, nel quale si muovono liberamente e senza precedenti.

Chi può deplorare che in luogo di imitare essi abbiano inventato, che siano stati essi stessi anziché ricominciare Omero ed

Eschilo? Se si può contestare qualcosa a Virgilio, è che, rispetto a un'epoca erudita, nella quale si aveva il culto quasi esclusivo di tutto ciò che veniva dalla Grecia, egli abbia cercato in troppi posti le forme dell'Iliade. Noi non amiamo né il coraggioso Gia, né il coraggioso Cloante, né gli eroi la cui caduta scuote il cielo e le montagne, né tutti gli epici luoghi comuni che, fortunatamente, non ci hanno privato né di Didone, né delle *Georgiche*, né delle *Egloghe*, quelle ispirazioni affascinanti e malinconiche che non sono prese a prestito né da Teocrito né da nessuno dei Greci.

I veri primitivi, questi sono i talenti originali: questo La Fontaine, che non sembra che imitazione, e che tuttavia non procede che dal suo proprio genio. Chi ha prodotto l'originalità di un Montaigne farcito di latino e conoscente tutto ciò che gli antichi hanno scritto, di un Racine che segue Euripide passo dopo passo, stando a ciò che si dice e, forse, a ciò in cui egli stesso crede?

Si dice di un uomo per lodarlo che è un uomo unico: non possiamo, senza paradossi, affermare che è questa singolarità, questa personalità che ci incanta in un grande poeta e in un grande artista, che questa nuova sfaccettatura delle cose da lui rivelate ci sorprende tanto quanto ci incanta, che essa produce nella nostra anima la sensazione del bello, indipendentemente dalle altre rivelazioni del bello che sono divenute il patrimonio degli spiriti di tutti i tempi e che sono consacrate da una più lunga ammirazione?

Eugène Delacroix