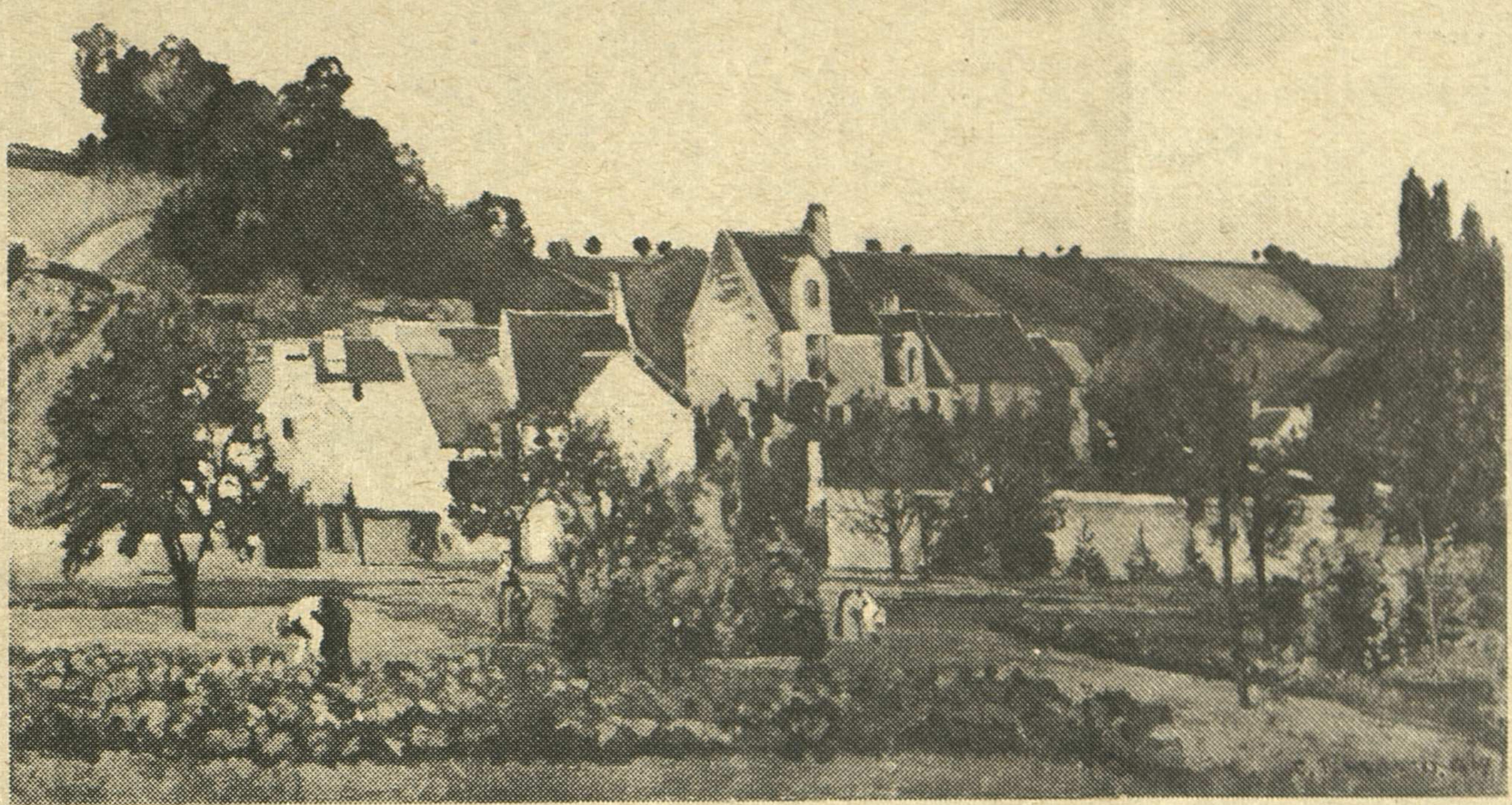


A destra: Camille
Pissarro: L'Hermitage
à Pontoise. Sotto:
Un autoritratto
dell'artista



A Parigi
una grande
mostra
dedicata
al pittore



Dolce, anarchico Pissarro

di GIULIANO BRIGANTI

PARIGI — Che anni straordinari furono gli anni Sessanta; quelli dell'Ottocento, voglio dire. E non tanto perché videro nascere, in ogni campo, opere straordinarie delle quali sarebbe troppo lungo, e soprattutto inutile, stendere un elenco anche sommario, quanto perché, in quei dieci anni, si manifestò qualcosa di particolare e di inconfondibile, qualcosa di nuovo che prima, proprio a quel modo, non c'era e che anche dopo, forse, non trovò più la maniera di esprimersi con tanta felice e semplice naturalezza. Quella naturalezza che è propria del guardare, del respirare, del vivere fisicamente, quando ciò che è fuori di noi ci appare mosso dalla stessa forza che fa fluire il nostro sangue, che dà vita ai nostri gesti, che provoca le nostre sensazioni; quando, di conseguenza, con quel «fuori di noi» ci identifichiamo pienamente, in un momento che può essere solo di una felicità naturale, senza pensiero.

Credo che ci siamo capiti: quello che intendo è che mai, come in quei dieci anni, l'arte si avvicinò, o meglio si trovò «dentro», quasi senza avvedersene, all'impersonale, collettiva, fluente realtà della vita. Mai come allora fu attratta dalla forza magnetica del suo campo, mai come allora fu portata ad agire, per via di identificazione, con risposte così immediate. Ma non certo, per questo, facili. Risposte che si avvicinavano di molto al potere di agire come duplicati della vita stessa.

Il realismo, allora? Va bene, il realismo. Ma non quel «Realismo» fra virgolette e con la erre maiuscola che caratterizza, del resto, il decennio anteriore e anche parte degli anni Quaranta (in Francia, naturalmente). Qualcosa di più e anche di diverso. Perché di quel realismo diciamo così, ma solo per intenderci, di origine quarantottesca, che fu un episodio altissimo e di grande forza e portata, questa nuova attitudine a riprodurre la vita cui alludo non aveva né l'ag-

gressività né l'amore possessivo e violento; così come non condivideva quel porsi «davanti» (e non «insieme») alla realtà che il Realismo intendeva come realtà di materia, come «natura», con intenzioni precise e proclamandone il sacrosanto e rivoluzionario principio. Come fece Courbet, che la natura l'affrontò come si affronta un animale stupendo e selvaggio e ne conobbe la grana della pelle, la densità, la forza vitale, la fragranza.

Stordimento nell'aria

Ciò che si rivelò invece negli anni Sessanta, fu la facoltà di fissare un momento del tempo della vita, con la coscienza che esso è solo un frammento di un continuo variare ma anche la sola realtà che ci appartiene perché è quella alla quale, in quell'attimo di percezione, «siamo dentro». Furono gli anni che videro nascere *Le déjeuner sur l'herbe* di Claude Monet, e le *Femmes au jardin* e quegli altri suoi meravigliosi quadri giovanili (precedenti la prima esposizione impressionista) che ci insegnano, intatte, le immagini di una verità così comunicativa da trasmetterci anche la fiducia di poter rivivere proprio quella luce, quell'attimo, quel senso di stordimento nell'aria, quella forza di vita. Una rivelazione che trova l'equivalente, come ho già scritto altra volta, solo nella verità che sempre si rinnova di certe situazioni vitali e di certi personaggi di Tolstoj (anche *Guerra e Pace* fu scritta negli anni Sessanta), che nella nostra memoria assumono la stessa identica consistenza di fatti da noi vissuti o di persone a noi familiari, di persone vive. O in certi brani di Flaubert, come l'apparizione di Madame Arnoux sul battello, col cappello di paglia e i nastri rosa che palpitano al vento nell'aria blu, nelle prime pagine di *L'éducation sentimentale*

(altro capolavoro degli anni Sessanta), il più perfetto omologo letterario di un dipinto di Monet che sia possibile immaginare.

Anche Camille Pissarro fu uno dei protagonisti maggiori di questo straordinario decennio di nuovo realismo. Direi anzi che nella sua vita non breve le opere che dipinse dal '64 al '71 sono tra le più felici della sua lunga fatica. Ne sono fermamente convinto, anche se so che è solo una mia idea. Lo pensavo, comunque, nella prima sala della grande mostra parigina (proveniente da Londra, diretta a Boston; al Grand Palais fino al 27 aprile) a lui dedicata, con novantatre dipinti e una buona documentazione di disegni e di incisioni.

Lo pensavo soprattutto davanti a quella grande finestra aperta su di un giorno, un giorno qualunque dell'anno 1867, che è *L'Hermitage à Pontoise* del Museo di Colonia. Una giornata primaverile, grigia, con poco vento, ancora fredda, una delle prime, però, in cui sia piacevole uscire e godere del sole che, a brevi tratti, appare fra le nubi. L'erba nuova e verde è ancora umida per la pioggia recente e la bianca geometria delle case sotto i tetti grigi di ardesia appare dietro gli alberi del frutteto, addossata alla collina incombente che chiude l'orizzonte. Nel cielo le nubi alte corrono veloci e tre persone, davanti alle case, si muovono nello spazio verde: un ortolano in maniche di camicia è curvo sui cavoli, una donna raccoglie l'erba, un'altra, appena uscita, si aggira, come stordita dall'aria, fra i cespugli, guardandosi intorno incerta sul da farsi. Tutto è naturale, luce, gesti, apparizione delle cose; tutto è vivo e momentaneo. Le nostre sensazioni si trasferiscono in quelle dei tre personaggi, entriamo noi stessi in quel prato, fra il verde umido dell'erba, sentiamo il leggero calore di quel sole pallido, il ronzio sonoro della vita.

Zola, «grand patron» del realismo, si accorse, pur nella sua in-

dubbia mancanza di sensibilità, del valore di queste opere con le quali Pissarro, sebbene già oltre i trent'anni, esordiva nei Salons dal '65 al '68. E scrisse: «Una pittura austera e grave, un'estrema preoccupazione di verità e di naturalezza, una volontà aspra e forte»; aggiungendo poi, con quell'insopportabile tono paternalistico che gli era proprio, da colonnello che si rivolge, per una lode, ad un giovane ufficiale: «voi siete un gran sprovveduto, signore, ma siete un artista che amo». Figuriamoci. Del resto anche Castagnary, altro santone del «naturalismo», accordò a Pissarro un rango molto elevato in quella che chiamò, in occasione del Salon del '66, «la grande armée des paysagistes». Erano infatti gli anni del pieno sviluppo della scuola di Barbizon.

In quel suo primo felicissimo momento, certo Pissarro doveva molto a Corot come a Courbet, così come doveva molto a Daubigny e anche a Chintreuil, all'armata dei paesisti, insomma, sebbene il passo che fece verso quel nuovo realismo di cui ho detto fosse così lungo da differenziarlo profondamente da loro. Ma nel decennio successivo, quando, dopo la guerra franco-prussiana (era fuggito in Inghilterra) si stabilì nuovamente a Louveciennes, quel debito si attenuò e ben presto si estinse con lo schiarirsi della tavolozza e l'alleggerirsi e il frangersi del tocco. Va ricordato tuttavia che quella solidità, quella robustezza, quella densità con cui allora costruì le sue luminose immagini di vita in un rapporto immediato con la verità, insegnarono non poco a Cézanne che fu presto suo amico e lo chiamò sempre maestro. E l'influenza fu reciproca.

Il decennio dal '70 all'80 fu, come tutti sanno, il decennio dell'Impressionismo e corrisponde al momento più noto, certamente più apprezzato di Pissarro, che degli impressionisti fu il decano e, unico fra loro, con fedeltà senza pari,

partecipò a tutte le mostre del gruppo, dalla prima del '74 all'ultima dell'86. Non voleva essere solo: credeva profondamente nel lavoro in comune, nella solidarietà, nella necessità di battersi per una causa. Per di più, fin dagli inizi degli anni Settanta, con l'attenzione appassionata che mise subito nello studiare le teorie dei suoi nuovi amici (o meglio nell'osservare quanto essi mettevano in pratica, ché di teorie non ne fecero mai molte) si manifestò in lui quella attitudine a teorizzare che caratterizza, con progressione crescente, gli anni della sua maturità. E si adoperò anche fin dal tempo della prima mostra da Nadar, e non era cosa facile, a dare una maggiore coesione al gruppo stabilendo regole e assegnando compiti; il che riempì d'orrore Monet e suscitò il sarcasmo di Degas. Va da sé che non se ne fece di nulla.

L'incontro con Seurat

In quegli anni dipinse, è vero, specialmente dal '71 al '73 e anche al '75, alcuni luminosi stupendi paesaggi a Pontoise lavorando lontano da Monet ma piuttosto insieme a Cézanne che trovava a lui più congeniale, e, poi, al giovane Gauguin. Ma là dove il «metodo» impressionista prevaleva e Pissarro cercava di stabilire le regole del vedere e del dipingere, affrontando, in maniera ancora empirica, il problema della divisione dei colori, indubbiamente la qualità delle sue opere scade, come se la presunzione di assoluto (cioè la regola universale) lo distogliesse dal calarsi tutto nella sensazione e ricostruire l'apparenza visiva con quella immediatezza e quella sintesi che, fino ad allora, l'aveva guidato.

Ma il colpo più duro, penso, glielo inferse l'incontro con Seurat cui lo presentò Signac nel 1885. Pissarro aveva allora cinquanta-

cinque anni e passava un difficile momento di crisi che corrispondeva, del resto, alla crisi, anzi alla dissoluzione dell'Impressionismo. Seurat aveva ventisei anni, nella crisi impressionista si era formato, credeva fermamente nella scienza ed era già molto avanzato nella sua ricerca sulla divisione dei colori, sulla «mescolanza ottica», sulla teoria dei colori complementari e del rapporto simultaneo. Aveva studiato a fondo le opere di Chevreul, di Rood, di Helmholtz, di Maxwell e di altri scienziati. Teneva conto di tutto e Degas lo chiamava «il notaio». Era invece un grande e poetico artista. Ma per Pissarro non penso fosse un'esperienza positiva. Il vecchio pittore con candore commovente si mise alla scuola del giovane e lo riconobbe, da allora, come unico maestro. Aveva trovato finalmente la regola che cercava, il gruppo unitario con cui lavorare (i divisionisti o neoimpressionisti, come li chiamava Félix Fénéon), un campo da approfondire. Ma anche da quel lato gli vennero non poche delusioni.

Le sue opere programmaticamente divisioniste non possono considerarsi davvero felici. Specialmente quelle dall'86 al '90 hanno talvolta l'assorta freddezza, la fatica del compito. Ma anche là dove meno convince, c'è sempre qualcosa nelle sue opere che ci commuove. Forse la sua costante e profonda passione per la pittura, forse il suo totale impegno, o forse la sua così grande umanità. Perché questo ebreo di origine portoghese, nato in un'isola delle Antille e vissuto quasi sempre in campagna, fra Louveciennes, Pontoise e dintorni, con soggiorni non lunghi a Parigi; questo saggio patriarca dalla bianca barba profetica, sempre assediato dalle più dure difficoltà economiche (al contrario della maggior parte dei suoi amici), questo dolcissimo anarchico, fu, umanamente, una delle figure più luminose dell'arte francese dell'Ottocento. E non è dir poco.