

A fianco: William Bouguereau: *Femme de Cervara et son enfant*. A destra: *L'admiration*



Prima o poi doveva succedere: anche William Bouguereau ha avuto la sua mostra e i suoi onori. È soltanto riflusso?

Stupidissimo Pompiere

di GIULIANO BRIGANTI

PARIGI — E così anche William Bouguereau ha avuto la sua moderna riconsacrazione infilandosi nel giro delle grandi mostre con cui Parigi, da anni, onora il secolo più ricco di eventi, e di eventi straordinari, della pittura francese. Si è introdotto nel sacro recinto, fra Grand-Palais e Petit-Palais, dedicato a questi periodici riti pittorici, accodandosi — lui che li odiava dal profondo delle sue viscere infiammate di classicismo — a Manet, a Monet, a Cézanne, a Pissarro, e con pari diritto alla dignità di un catalogo del peso minimo di 1250 grammi, sontuosamente illustrato e ben documentato, e all'appoggio dell'audiovisivo.

Doveva succedere. Ma se fino a poco tempo fa, visto il rapido aumentare del riflusso, mi dicevo: andando di questo passo si arriverà prima o poi ad una mostra celebrativa di William Bouguereau, ora che ci siamo arrivati non so più cosa prevedere. Non lo so davvero. Il limbo dove vagano ancora (ma per poco) le ombre piene di medaglie di coloro cui furono negate le porte del paradiso novecentesco dai «modernisti», come li chiamava De Chirico, è un territorio molto vasto, superpopolato e non bene esplorato: fra Kitsch più o meno sublime, virtuosissimi accademici come minimo eroici, classicismi di gesso e castità decisamente erotiche, vi si possono incontrare (ma in Francia, naturalmente) persino dei veri valori e in una vastissima scala di gradazioni. Sotto a chi tocca, dunque.

Ma il caso di Bouguereau e della grande mostra che gli è attualmente dedicata (W.B. 1825-1905, al Petit-Palais fino al 6 maggio, poi al Museo di Montreal e al Wadsworth Atheneum di Hartford; ricco catalogo illustrato con molte tavole a colori e ben otto saggi di autori vari) è un caso limite, direi addirittura un caso esemplare; e vale la pena di farne oggetto di un breve discorso.

Se infatti ci fu, indubbiamente, un «caso Bouguereau» negli anni della sua vita, sia per l'enorme fortuna commerciale incontrata dalle opere che egli a tal fine assai abilmente confezionava, sia per il pervicace estremismo con cui difendeva i principi dell'accademia e dell'idealismo classico, e ancora quando l'impressionismo già declinava, quando nuove ricerche linguistiche occupavano le menti e il vento fresco dell'est faceva sentire la tempesta delle avanguardie; se dunque ci fu allora un «caso Bouguereau», c'è il rischio che anche oggi ne sorga un altro (ma spero proprio di no) a proposito di un artista che tanto bene si presta ad essere assunto come bandiera del pompierismo accademico alla riscossa. E non tanto per la mostra in sé, molto utile se vista nella prospettiva di accrescere la conoscenza dell'accademismo ufficiale del Secondo Impero e della Terza Repubblica, quanto per

un contesto di fatti che fa supporre che si punti, con reazionaria acrimonia, ad una decisa rivalutazione non solo di Bouguereau, ma di ciò che Bouguereau rappresenta.

Astiosi impropri

Ne è un sintomo quel grosso album che qualche anima pia (ma non priva di intuito politico) ha messo subdolamente in fondo all'ultima sala della mostra, all'ingresso dell'audiovisivo, così come si piazza sulla porta del defunto il libro per raccogliere le firme il giorno delle esequie. Il che, trattandosi di una riesumazione sulla quale grava un indubbio velo di ottocentesca funeraria compunzione e un vago sentore di «rigor mortis», può anche andare. Ma in quell'album non ci sono soltanto firme o frasi di estasiata ammirazione per l'artista: c'è una valanga di astiosi impropri contro l'arte moderna in tutte le lingue, persino in giapponese (con traduzione a fianco). Va bene, saranno i benpensanti di sempre, funzionari a riposo, ex militari, pittori falliti (e magari anche giovani, chi sa) e non bisogna dargli troppa importanza. Ma il fatto che quelle idee (chiamiamole così) trovino più o meno velati riscontri nella prefazione al catalogo di Thérèse Burlet e in molti altri nidi di cultura ufficiale e brevettata, è un fatto da considerare.

Già tre anni fa, introducendo la bellissima mostra di Pissarro, John

Rewald, il maggior studioso dell'impressionismo, scriveva: «I cacciatori di ricordi che oggi "riscoprono", che vuol dire "rivalutano", i vari fabbricanti di anemici articoli da Salon, sembrano non essere consci del fatto che quanto questa gente produceva erano quadri perfettamente inutili. Non sembrano accorgersi che i creatori di quegli oggetti commerciali non erano affatto modesti e inoffensivi maneggiatori di pennelli fuori moda e dolcissimi, ma, al contrario, reazionari attivi e potenti. Questi accademici sterili che si strappa oggi da un oblio ben meritato, tentarono, in effetti, di sotterrare i vivi». E conclude, magari un po' per le spicce: «Sarebbe più semplice spazzarle via una volta per tutte, queste produzioni aneddotiche»; e così di seguito.

Spazzarle via. Dalla parte del cuore sono con lui; ma è troppo facile. La storia non lo permette. Non ha senso, infatti, concepire una storia della pittura francese dell'Ottocento identificandola (e sostanzialmente riducendola) al percorso ideale di un'altrettanto ideale «storia della pittura moderna», da David a Cézanne. Se è vero, come è vero, che per la grandezza artistica il secondo cinquantennio dell'Ottocento ha una sola misura, la Francia, è anche vero che coloro per merito dei quali cominciò allora una nuova, moderna cultura figurativa (quella di cui ci siamo sino ad oggi nutriti), cioè gli impressionisti, non dipinsero in un deserto, non combatterono contro nemici che, poiché alla fine sconfitti, è inutile identificare. E'

un discorso arcaico, che non regge. Il panorama artistico francese di quel mezzo secolo si presenta con una ricchezza e una complessità estrema; e storicizzare, isolandoli, solo gli episodi progressivi — progressivi nel senso di una nuova ricerca linguistica — è una operazione che in fondo non giova a nessuno. Nemmeno agli impressionisti. Conoscere in tutta la sua complessa morfologia il corso della pittura francese, dall'esaurirsi della scuola di David ai fasti ufficiali della Terza Repubblica, conoscerlo nel suo insieme dialettico di azioni e reazioni, è certo la strada da intraprendere; e la critica d'arte moderna sembra, in parte, averla intrapresa.

Ma questo deve significare in primo luogo approfondire la nozione corrente di «arte reazionaria», di pittura accademica e ufficiale. Deve significare individuare i motivi profondi dell'ideologia che, sotto il segno del «Vero» e del «Bello», sposò il realismo speculare all'idealismo classicheggiante. Un matrimonio da cui è nata la pittura accademica che si dice «letteraria», cioè, per dirla più banalmente, la pittura a soggetto che dominava i Salons. Significa, in altre parole, comprendere i «refoulements», le ambiguità, le malattie psicologiche di un'arte che aveva sposato totalmente le ideologie della classe dirigente al servizio della quale si era posta; una classe che aveva negato a se stessa la possibilità di esprimere, attraverso le immagini dell'arte, il proprio vero volto.

Abbandonata all'equivoco e al tra-

visamento, non avendo più presa diretta sulle cose, la classe borghese dominante cresciuta dopo la Restaurazione, rinforzata (e sulle difensive) nel Secondo Impero e nella Terza Repubblica, voleva «eternizzare» nell'arte non i propri valori (che essa stessa si censurava), ma i propri fantasmi culturali. Si serviva di mezzi a guisa di segni, come l'illusione del vero o il ricorso alla «bellezza» universale del classicismo, per coprire i propri istinti più veri e i propri scopi; per agire sugli altri uomini e sulle circostanze.

Sogni infantili

Ci sono anche molti altri aspetti, naturalmente, nel campo dominato dai «Pompieri». Ad esplorare il quale se ne avvantaggerà non solo il biografismo psicologico (che troverà in molti di quegli artisti ricche miniere da cui estrarre tesori di rimozioni, di ambiguità e di complessi), ma lo stesso quadro storico della società francese.

E ci sono anche da fare delle giuste rivalutazioni, degli impensati «repêchages». La ricerca si è rivelata, e ancor più promette di essere, affascinante. Ma non bisogna confondere la profonda indagine storica, psicologica, sociale e culturale, e i mezzi che ci servono per condurla, con il giudizio di valore cui non si può venir meno. E per questo è necessario riportarsi, se non ai modi, almeno alla sostanza del

giudizio di Rewald. Con tutte le correzioni del caso. Non vale dire, come si è detto, che il «Pompierismo», nato come concetto negativo, può tramutarsi in categoria storica, così come «gotico», «manierismo» o «barocco», che anche nacquero come definizioni negative, e può quindi perdere il suo significato negativo e, se è il caso, acquistarne uno positivo. È un ragionamento da professore che vuole aggiornarsi seguendo la moda, o anche che ha trovato, finalmente, una pittura che, dopo tutto, è quella che veramente gli conviene. Non vale dire che, di fronte ad opere mediocri di Manet o di Renoir, si debbano porre su di un gradino più alto, nella scala dei valori, opere particolarmente ben riuscite di Gérôme, di Laurens o di Bouguereau. Un mediocre Manet resta sempre un mediocre Manet, ma non potrà mai essere paragonato al più riuscito dei Gérôme o dei Bouguereau. Sono «cose» diverse: la pittura, nel caso dei due ultimi, non c'entra: né buona, né mediocre. I parametri sono altri.

E poi, guardiamola bene, ma con maturità mentale, non abbandonandoci ai fantasmi di sogni infantili, questa mostra del Petit-Palais. Devo prima confessare una cosa. Si dà il caso che Bouguereau sia uno dei primi pittori di cui io abbia conosciuto l'esistenza. Non c'è da vantarsene, ma è così. Avevo infatti in casa la collezione completa della rivista *Les Arts*, dal 1907 al 1919, che, per la sua ricchezza di immagini con rappresentazioni cariche dell'«effetto del reale», letteralmente divoravo, prima ancora di saper leggere, e che ho continuato a sfogliare durante tutta l'adolescenza. Senza sapere che entravo così nel regno delle norme accademiche della rappresentazione, mi sottomettevo all'impero della «visibilità speculare». Bouguereau, Gérôme, Detaille, che vi erano largamente rappresentati, erano i miei preferiti. E si può capire perché. Riconoscevo le loro opere a prima vista, così come, del resto, quelle di altri espositori dei Salons o di decoratori di chiese e di sottoprefetture. Sono stato insomma, prima di ogni altra cosa, verso i dodici anni «conoscitore» dell'accademismo «pompiere», quasi come immagino sia ora la signora Burlet.

Non si può dire quindi che a questa mostra non fossi favorevolmente preparato. Ma in quelle immagini, di un'abilità tecnica certo sorprendente, e che pur presuppongono un considerevole lavoro mentale, non ho scoperto che stupidità. Una stupidità senza limiti, quasi sublime. Una stupidità che nessuna virtù al mondo può controbilanciare. Perché la stessa virtù che sottende queste opere (che è poi soltanto virtuosismo) è una virtù inequivocabilmente stupida. Pompiere per pompiere, preferisco di gran lunga Leon Bonnat. Che è tutto dire.

È morto a settantasette anni il poeta e critico inglese sir William Empson L'uomo che lodò l'ambiguità

di BENIAMINO PLACIDO

WILLIAM Empson, ovvero dell'ambiguità. Nel 1930 un giovanotto inglese ventitreenne scrisse un libro rivoluzionario, destinato a cambiare, in chi lo studia con attenzione, il modo stesso di leggere la poesia. Si intitolava «Sette tipi di ambiguità»; e ne parliamo oggi perché il suo autore è morto l'altro ieri all'età di 77 anni, dopo aver insegnato un po' dovunque, in Inghilterra, ma anche in Giappone e in Cina.

Non importa se i tipi di ambiguità poetica sono proprio sette (un numero a cui Empson era cabalisticamente affezionato) o

settanta volte sette. Importante è la scoperta, così riassunta da Giorgio Melchiori nella sua introduzione — lucidissima — alla traduzione italiana di «Sette tipi di ambiguità» (Einaudi, 1965): «Le parole della poesia non significano una cosa sola, ma molte cose insieme; e tengono per così dire queste molte cose in sospensione entro di sé».

In altri termini, l'ambiguità non è un difetto, un'incertezza, un'indecisione del poeta. È uno strumento di alta precisione a sua disposizione per tenere varie cose — magari contraddittorie — insieme.

Nel 1965 Melchiori si chiedeva «se davvero la nostra crit-

ca letteraria non abbia qualcosa da guadagnare dall'applicazione dei metodi critici empsoniani».

Certo che aveva (e forse avrebbe ancora) qualcosa da guadagnare. Si pensi ai tanti luoghi controversi di Dante, delizia dei commentatori e croce degli studenti. I vecchi commentatori di Dante (e chissà, forse anche quelli nuovi) credevano (credono ancora?) che si potesse stabilire il senso vero, unico e solo, di un certo verso. Per esempio il controverso «Io cor che 'su Tamici ancor si cola» (Inferno XII, 120) cosa vuol dire? Vuol dire che il cuore di Arigo di Inghilterra è ancora ono-

rato (latino «colere») o che ancora «cola», gronda sangue, lì sul Tamigi?

Come se si trattasse di stabilire il significato esatto di una legge votata dal Parlamento: ci computano o no i decimi della scala mobile? Ma un testo poetico non si legge così. Può darsi che quei due significati non si escludano a vicenda, e che convengano in sospensione — ambiguità (cioè poeticamente) — dentro quel verso.

William Empson ha scritto anche delle poesie difficili e concettose, ma non belle. Evidentemente, l'ambiguità, per il poeta, è uno strumento necessario, ma non sufficiente.