



A sinistra, dall'alto: Jean-Léon Gérôme: Due soldati turchi che giocano a dama; Hippolyte Flandrin: Napoleone III (1854)



PARIGI — « L'arte in Francia sotto il secondo impero », così si intitola la grande mostra itinerante organizzata dal museo di Filadelfia, dall'Institut of Art di Detroit e dalla Réunion des Musées Nationaux, giunta ora alla sua ultima tappa, al Grand Palais, ove rimarrà sino al 13 agosto. Vi è approdata trionfalmente, con l'ingombrante invadenza che, nell'Ottocento, doveva accompagnare ogni spostamento delle famiglie reali e della loro corte ordinaria; cioè con tutto il fastoso impaccio di suppellettili, di oggetti e di mobili fuori di ogni misura, di cornici mastodontiche, di cose inutili ma appariscenti che si espandono in ogni direzione, prendendo in prestito sporgenze, spigoli, pinnacoli, volute, timpani, simboli, corone e creature alate da tutti gli stili possibili e immaginabili, cose scomode da maneggiare e difficilmente contenibili nella semplice logica convenzionale delle casse da inballaggio. Una bella mostra tuttavia, ricreante, divertente, talvolta anche grottesca, ma dalla quale si imparano molte cose: una di quelle mostre, come si dice, che rendono bene l'idea, che dicono molte cose su un gusto, su una società, su un ambiente e sulle forze economiche e morali che lo sottendono.

Languori sensuali

Ma un sottotitolo non avrebbe guastato. Un sottotitolo che spiegasse quale genere di arte, o meglio di gusto, si voleva mettere in evidenza dato che dire così, *tout court*, « l'arte in Francia sotto il secondo impero » coinvolge tanti di quegli avvenimenti che, di per sé, il termine cronologico-dinastico non può indicare proprio niente di preciso. Basta pensarci: dal 1852 al 1870, cioè dal colpo



Al Grand Palais una mostra dedicata all'arte francese sotto Napoleone III

I baffi dell'imperatore e il tesoro di Sandokan

di GIULIANO BRIGANTI

di Stato del principe-presidente sino a Sédan, che tanto durò il regno di Napoleone III, di cose, in Francia, nel campo dell'arte ne accaddero tante e poi tante da sconvolgere il mondo. Per non ricordare che le maggiori: l'estenuarsi in languori sensuali, in compattezze d'alabastro e in pallori di madreperla del classicismo di Ingres, l'estinguersi del Romanticismo, quello vero, quello del '30, nel trionfo di un corrusco e drammatico tramonto con le ultime opere di Delacroix (morto nel '63), il violento affermarsi del movimento realista con Courbet che dipinge in quegli anni alcuni dei suoi quadri migliori, che inaugura anzi, come è stato detto, simbolicamente la pittura moderna nella luce accecante de *La rencontre*; e poi i capolavori di Millet, e poi Daubigny e poi infine il sorgere dell'impressionismo con il crescere di Manet e l'intera operosità di Bazille (morto nel '70 a 29 anni) e le prime stupende opere di Monet, di Degas, di Renoir e poi le primissime, quasi brutali, di Cézanne e il suo sodalizio con Zola. E altre cose ancora, come i poetici idilli del vecchio Corot, o una vita misteriosa anima le forme vaporese e indistinte degli alberi nella luce argentea del mattino, o la pittura visionaria di Moreau, l'orientalismo di Chasseriau e di Decamps, la scultura di Rodin, di Carpeaux.

Tutte queste cose, e non solo queste, accaddero, nel campo dell'arte, nei diciotto anni del regno di Napoleone III. E se tutti, o quasi tutti, gli artisti che ho ricordato sono presenti, almeno con una sola opera, così sparsi qua e là per le sale fra le vaporose crinoline di Winterhalter, gli scialli di cachemire di Stevens, i colbacchi e i dolman delle guide della guardia imperiale di Dedreux o i soldatucci pieni di baffi e di alamari di Detaille, fra la miriade di belle e giovani dame mascherate da etere pompeiane, da odalische circasse o da ninfe dei boschi, hanno tutta l'aria di ospiti invitati per sbaglio o per convenienza (la « convenance » è una delle regole di vita dominanti in quel periodo) che si aggirano ironici o sprezzanti fra una folla estranea, fatua e appariscente.

Il fatto è che anche a voler tentare l'impresa di cercare, e non so proprio dove, un tessuto connettivo comune a quanto accade in Francia, nel campo dell'arte, fra il 1852 e il 1870, difficilmente lo troveremo nella sostanza che sola si potrebbe trarre dal titolo della mostra. Se esiste, al tempo di Napoleone I, uno stile unitario imperiale che si diffonde per tutte le manifestazioni artistiche dell'epoca, quando si pensa a Napoleone III (e, fatalmente, alla sua figura fisica) viene in mente soltanto uno stile, un gusto, un genere di pittura, di scultura, di architettura e di arte applicata che è completamente dissociato dai diversi momenti progressivi dell'arte francese contemporanea.

Nella grotta di Montecristo

Ma anche a voler determinare quello stile (che non si può chiamare nemmeno uno stile, tanto è composito e privo, appunto, di stile), il riferimento cronologico al secondo impero non è del tutto esatto. Diciamo subito, intanto, che l'imperatore, come del resto la maggior parte dei regnanti europei posteriori alla restaurazione (ad eccezione di Ludwigh di Baviera) non nascose mai di essere poco sensibile alle arti. Se aveva una propensione, era per i nudi rosei e ben in carne o il soggetto nobilitante, lo svollazzare degli amorini, le gigantesche conchiglie affioranti da un mare troppo azzurro sotto un cielo color alchermes o le bianche colonne scanalate non riuscivano a deviare i desideri segreti. Se autorizzò, nel 1863, il Salon des Refusés, che ebbe un notevole ruolo nella storia dell'arte francese di quegli anni, lo fece soltanto per un liberalismo che, dopo tutto, gli costava molto poco, molto meno di quanto gli rendesse.

Costumi pompeiani

Ma i tempi sono cambiati: dopo la rivoluzione del '48 e la presa di potere da parte del principe-presidente, la creazione dell'impero promette sicurezza e prosperità economica. La borghesia, libera dalla paura delle barricate, e dalle surinquietudini congenite comincia ad interessarsi più intensamente d'arte e a sbizzarrirsi a suo piacimento. Ma sempre attenta a tener fede ai suoi principi: il decoro, la convenienza, il fare figura, la credibilità. Quei principi per cui il Romanticismo non era stato accettato per i suoi eccessi, il realismo era rifiutato per mancanza di idealità e l'impressionismo sarà deriso perché lontano dall'idea convenzionale di realtà. Il passato invece è la grande riserva. Il passato che rassicura e nobilita. Lo stile non conta.

Nella sua ansia di dimostrare che è lei a rappresentare la nuova nobiltà dello Stato (mentre l'antica nobiltà si identifica con la borghesia, cui ruba il mestiere occupandosi di banche o d'industrie), la borghesia crea solo questo di veramente nuovo: guarda indietro e accetta tutti gli stili. E se si unisce a questo la fiducia, connaturata alla sua esistenza, della possibilità di sposare arte e industria e di creare quindi un artigianato dotato di mezzi tecnici tanto perfetti da poter produrre qualsiasi stile ed eseguirlo con più perfezione, ecco spiegati i mobili e gli oggetti ora straordinari, ora mostruosi, ma quasi sempre inaccettabili che riempiono le sale di questa mostra. L'alto medioevo con i suoi smalti e le sue sontuosità barbariche si sposa al rococò, lo stile impero al gotico più pinnacolato, il rinascimento di Enrico III e di Enrico IV alle pesantezze Luigi XIV. In quanto alla pittura e alla scultura, le solite levigatezze che anche qui ricordano la fiducia nella tecnica propria di un'età protoindustriale.

Come faceva Jean-Léon Gérôme a dipingere senza che si



A fianco, da sinistra: Gustave Boulanger: Répétition du « Joueur de flûte » et de « La femme de Diomède » chez S.A.I. le prince Napoléon (1861); Franz Xaver Winterhalter: L'imperatrice Eugénie in costume del secolo XVIII (1854)

vedesse mai nemmeno il più lieve segno del pennello? Non dico che anche nell'ambito di quel gusto non si possa trovare qualche opera che ci riempia di ammirazione. Che non si debba lodare la vera qualità di pittore di Couture o la forza propomente delle terre cotte di Carpeaux, piene di luce e di movimento, di Carpeaux che fu certo l'artista maggiore del secondo impero (cioè del gusto borghese del secondo impero) e che

ci diede un ritratto vivo e parlante di quella società. Forse solo i baffi di Napoleone III riuscirono per un momento a metterlo in difficoltà; ma avrebbero fatto tremare persino Bernini, che pure di baffi ne scolpi non pochi.

Ma a parte Carpeaux, è un gusto e un'arte così lontana dalla realtà cui pure tenacemente si richiama, da farmi pensare che, nei suoi riflessi letterari, nacque in un'isola e morì in un'altra isola, a Mompracem, nella grotta di Sandokan, in un mostruoso kitsch di panoplie, di tappeti, di arazzi, di vasi d'argento e di specchi, qualcuno dei quali mi è sembrato riconoscere in questa mostra.

Editori Riuniti

Adalberto Minucci
Terrorismo e crisi italiana

Intervista di Jochen Kreimer
« Interventi », pp. 110, L. 2.000

Giulio Carlo Argan
Un'idea di Roma

Intervista di Mino Monicelli
« Interventi », pp. 160, L. 2.000

Sandro Magister
La politica vaticana e l'Italia 1943-1978

« Politica », pp. 508, L. 6.500

Luciano Barca
Dizionario di politica economica

« Dizionari », pp. 240, L. 3.500

novità

NOVITÀ
Foto Buonaparte s2 Milano

MAZZOLATA

EDIZIONE STRAORDINARIA

di Giuliano Zincone
I personaggi e gli intrighi sono un po' veri e un po' falsi. Leggendo si ha voglia di scoprire il colpevole, ma anche il confine tra verità e finzione.

I GIALLI DEL VERTICE

ma il volume che raccoglie le opere del grande astronomo polacco

rivoluzionario suo malgrado

di VALERIO CASTRONOVO

modificazioni introdotte da Copernico nella descrizione della geometria celeste, avrebbero potuto trascendere il campo della pura osservazione scientifica per investire i cardini della dottrina teologica, la visione metafisica e religiosa dei rapporti dell'uomo con il mondo circostante e con Dio.

In effetti, Copernico — di cui la Utet ha ristampato le opere in un volume (pagg. 874, lire 32.000) che sarà presentato oggi all'Accademia Polacca delle Scienze di Roma — fu un rivoluzionario suo malgrado. Lo scopo originario delle sue ricerche era semplicemente quello di migliorare le complicate tecniche matematiche usate dall'astronomia classica nel calcolo delle posizioni planetarie e nella spiegazione dei fenomeni celesti, non di giungere a una radicale revisione dei canoni su cui erano basate la cosmologia aristotelica e la fisica tradizionale, e di stabilire così una netta cesura nella continuità del pensiero scientifico. Né egli fu mai pienamente consapevole delle effettive potenzialità sovvertitrici dei suoi assunti sul terreno filosofico e concettuale, anche se fin dai suoi primi studi continuò a temere la censura ecclesiastica e la spocchia dei dotti votati all'idolatria e all'autorità degli antichi.

D'altra parte, nell'idea che il Sole, e non la Terra, fosse al centro del sistema quale fonte di vita e di luce per l'intero cosmo, Copernico era stato

preceduto da altri pensatori d'ispirazione pitagorica e di ideali neo-platonici. Ma occorre liberare la concezione dell'universo da ogni implicazione mistica e sostituirlo, nello stesso tempo, a una teoria matematica dei singoli pianeti, un vero e proprio sistema di leggi e relazioni matematiche, più coerente e armonioso del modello geocentrico di Tolomeo.

Muovendo dall'intento di dimostrare che la sua ipotesi non era meno esatta dello schema tolemaico, Copernico giunse a convincersi che il sistema eliocentrico non era semplicemente un espediente più accurato per calcolare i movimenti delle stelle e dei pianeti, ma l'immagine reale e rivelatrice dell'universo. Sarebbero stati tuttavia i suoi successori (da Keplero a Galileo, a Newton) a perfezionare, sino alle sue più mature e logiche conseguenze, i fondamenti della teoria copernicana (depurandola dalle scorie residue sulla natura della materia e sulla struttura fisica dei fenomeni di movimento), e a svilupparne la carica rivoluzionaria nei confronti delle credenze del passato. La scoperta che la Terra ruotava intorno al Sole come tutti gli altri pianeti, non spinse infatti Copernico a confutare anche i principi su cui si fondava la spiegazione aristotelica dei fenomeni fisici, quantunque tale spiegazione fosse intimamente legata all'assunto della posizione privilegiata della Terra, immobile e al

centro dello spazio cosmico. Oltre alla fedeltà ideale a un modello che sembrava intangibile, lo impacciava la sua stessa formazione scientifica, frammista di vecchi e nuovi orientamenti. Ma anche in questo caso furono sufficienti le novità da lui introdotte nella teoria astronomica per rendere evidente l'incompatibilità dell'universo fisico-meccanico di Aristotele, e per sollevare quindi nuovi interrogativi, destinati ad approdare a una concezione più moderna della natura e del destino dell'uomo, ad allargare incomparabilmente i confini dell'universo e gli orizzonti mentali.

La cultura del Rinascimento poté così disporre di più potenti motivi per affermare la supremazia creativa dell'esperienza e dell'osservazione diretta sull'armamentario del simbolismo religioso e sui postulati e le sottigliezze dello scolasticismo. E' vero che sarebbe trascorso oltre un secolo prima che si potesse cominciare a ragionare in termini di forza, gravità, spazio e tempo infiniti e assoluti, accantonando finalmente la visione teologico-animistica degli oggetti naturali e dei corpi celesti, da cui lo stesso Copernico non era riuscito ad affrancarsi: diviso ancora, come altri uomini del suo tempo, fra la devozione istintiva a determinate certezze ereditate dalla tradizione e le tensioni di una nuova coscienza critica.

L'uomo non era più al centro dell'universo, e l'universo non ruotava più per lui; ma il pensiero umano s'era infine liberato dalla servitù al dogmatismo e al pregiudizio.