Alla Royal Academy di Londra sta per concludersi la mostra dedicata agli Orientalisti, che si trasferirà la prossima estate, in una edizione più ricca, alla National Gallery di Washington

Son pittori da Bazar

di GIULIANO BRIGANTI

LONDRA — Infinite sono, nel mondo occidentale, le immagini favolose dell'Oriente, da Gentile Bellini e da Carpaccio in giù, fino alle illustrazioni di Edmund Dulac per le *Arabian Nights*, fino alle palme e ai cammelli che ornavano le scatole di datteri della nostra infanzia e che erano, forse, le primissime immagini di un Oriente fantastico con cui ci incontravamo, noi bambini borghesi non ancora in età di leggere romanzi di avventure, quando la Tv non esisteva e non aveva quindi distrutto ogni ordine gerarchico e progressivo dell'apprendimento visuale, cioè quella gradualità imposta da una concezione educativa che, peraltro, non è stata ancora sconfessata. Voglio dire che un bambino, oggi, nella sua simbiosi con lo schermo televisivo, il primo Oriente che conosce è quello «vero»: i palazzi sventrati di Beirut, i pozzi di petrolio, le folle che manifestano per Komeini, e via dicendo. Cioè polvere, sassi, filo spinato, squallore accecante, mitra, jeeps, carri armati. Di cammelli, di palme, di oasi neanche l'ombra; di carovane, di caravanserragli non se ne parla nemmeno. La dimensione della più cruda realtà, messa perfettamente a fuoco, si sovrappone alla dimensione, dai contorni vaghi, della favola.

Non c'è dubbio che questo Oriente «vero» sia molto più vicino, come paesaggio almeno, a quello «vero» del tempo di Dulac o delle scatole di datteri, che non le mille immagini che allora se ne sono date, anche dagli Orientalisti che si ritenevano più fedeli alle leggi della realtà. Basterebbe leggere, per rendersene conto, le lettere o le notazioni piene di delusione di molti artisti che, nell'Ottocento, approdarono ai lidi del Nord Africa o dell'Asia Minore e che furono subito penosamente colpiti dal desolato panorama di squallore e di miseria che li circondava, dalla mancanza, per loro particolarmente spiacevole, di «favoloso». Quello che voglio dire è che oggi, per i bambini, l'immagine mitica dell'Oriente è irrimediabilmente perduta, perché è saltata l'iniziazione dell'immaginario. Anche se interviene, contemporaneamente allo «shock del vero», qualche cartone animato con Ali Babà o con Sindibad il Marinaio, ormai è tardi: il gioco è fatto.

Stoffe e armi

So bene che questa è una digressione che porterebbe molto lontano, e non lungo le piste del deserto ma per le strade affollate dell'Occidente; tuttavia il sospetto che quella mancata iniziazione fantastica sia in qualche modo all'origine dell'attuale infatuazione per i prodotti, anche i più volgari, dell'Orientalismo realista ottocentesco, è un sospetto per lo meno legittimo. E' il sospetto, in altre parole, che l'immaginazione mutilata, la facoltà di esercitare la fantasia castrata da una prosaicità di immagini che giustifica la sua violenza come necessità di aderire al reale, ricerchi, a guisa di «Ersatz», cioè di surrogato di un bene perduto, lo stimolo della estraneità, del diverso, del lontano, dell'immaginario, in opere come quelle degli Orientalisti vittoriani o del Secondo Impero, che sono alla loro volta «Ersatz» dell'immaginazione castrata dall'imposizione accademica del «vero speculare» e delle regole classiche, e che hanno dato vita a un Oriente orientalizzato dall'Occidente e mascherato delle sue stesse convenzionali cianfrusaglie raccattate nei Bazar.

Naturalmente non è detto che le cose siano così semplici: a quanto ho supposto va attribuito soprattutto un valore simbolico. Le strade attraverso le quali l'Occidente ha scoperto, inventato e cercato di controllare l'Oriente, o meglio l'idea dell'Oriente, sono infatti molte, e il loro percorso non è lineare. Soprattutto non riguardano che in parte il figurativo. Nel suo bel libro *Orientalism*, uscito nel 1978, Edward W. Said, che sottopone a una analisi sottile e molto estesa gli atteggiamenti che l'Occidente ha tradizionalmente assunto nei confronti dell'Oriente, dal Settecento ad oggi, non prende mai in considerazione i pittori. Ma dimostra come l'Orientalismo risponda più alla cultura che lo ha prodotto che non al suo oggetto putativo, e che la sua storia, con il corteggio dei suoi padri patriarchi, delle sue autorità, dei suoi testi canonici, delle sue figure esemplari, dei suoi «patiti», sia una storia di idee prese in prestito, o di riflessi delle «idee forti» contemporanee. Così che c'è un Oriente linguistico e filologico, un Oriente freudiano, un Oriente spengleriano, un Oriente darwiniano, un Oriente razzista e così via.

Ma c'è anche l'Oriente dei pittori orientalisti. Chiamiamolo l'Oriente «pittoresco». Quell'Oriente, cioè, che se dapprima fu strettamente legato ai temi fondamentali del Romanticismo, all'immaginario romantico e allo storicismo romantico, al desiderio di evasione dal presente e alla ricerca di una natura diversa, piena di luce e di colore, divenne ben presto, nella seconda metà del secolo, tema di un vero e proprio «genere» pittorico che fu amministrato con ferrea disciplina dal miope realismo accademico e che con l'archetipo «Oriente» dell'anima occidentale e con l'aura favolosa che lo circonda aveva rapporti ambigui, spesso contraddittori, sempre indiretti, quasi sempre fallimentari.

E' certo comunque che anche l'Orientalismo dei pittori dell'Ottocento, se pur resta sotto il segno di una comune «invenzione dell'Oriente», rivela aspetti diversi che si ricollegano alle variazioni della cultura occidentale. Per seguirne le tracce è un'ottima guida la mostra aperta alla Royal Academy («The Orientalists: Delacroix to Matisse. European painters in North Africa and the Near East») aperta fino al 27 maggio e che passerà poi, in un'edizione più ricca, alla National Gallery di Washington, dove si inaugurerà il primo luglio.

Gérôme: Bagno moresco

Non credo di fare una scoperta affermando che il nucleo di questa mostra, la sua sezione più documentata, rivela la ragione della sua stessa esistenza e gli intenti (o il gusto) degli organizzatori. Se infatti il titolo, forse per non compromettersi troppo, cita Delacroix e Matisse (che del resto ne costituiscono i termini cronologici), non v'è dubbio che l'accento sia posto su pittori come Gérôme, che ha il maggior numero di opere esposte, Lord Leighton, L.C. Müller e W.J. Müller, Bauernfeind, Lecomte-du-Nouy e via dicendo; cioè sugli Orientalisti veri e propri; diciamo, sugli Orientalisti di mestiere. Il che vuol dire, evidentemente, che bisogna attribuire anche questa manifestazione alla generale tendenza, da tempo in atto, a rivalutare certo ottocentismo accademico della quale ho parlato a proposito della mostra parigina di Bouguereau.

L'Orientalismo realista di Gérôme e compagni, che qualcuno volle mettere in relazione con il colonialismo, del quale costituirebbe l'ideologia (alimentare l'immaginazione degli europei dimostrando l'arretratezza selvaggia e la sensualità dell'Oriente per giustificarne la cristianizzazione e la conquista) è legato in realtà ad un atteggiamento che ci riporta alle origini stesse del genere: a Gros che fu incaricato di glorificare l'epopea egiziana di Bonaparte e che, con *I Pestiferi di Giaffa*, ha fornito i prototipi a intere generazioni di Orientalisti, pur senza aver mai messo piede in Egitto. Eppure era assillato dall'idea di dipingere la realtà. Ma come? Scriveva a Denon: «Ho un grande bisogno di avere nel mio studio le stoffe, le tende, le armi dell'Oriente che vi siete offerto di prestarmi. Un artista ha un vantaggio incalcolabile se dipinge dalla realtà!».

Così l'Oriente cominciava a venire identificato con le sue pittoresche spoglie. Il Bazar si rivelava fonte indispensabile di ispirazione. Michel Thévoz, in un libriccino che consiglio a tutti nell'attuale congiuntura *(L'acadèmisme et ses fantasmes*, Les Editions de Minuit, 1980) ricorda come Bonnington, primo specialista di turcherie ma che, anche lui, non era mai stato più in là di Venezia, frequentasse un certo Monsieur Auguste, personaggio singolare che dai suoi viaggi in Siria e in Egitto aveva portato una gran quantità di armi e di costumi di cui aveva riempito lo studio come un *souk* e che prestava ai pittori.

Gérôme, il testardo, coscienzioso, meticoloso Gérôme, che univa una abilità tecnica straordinaria ad una totale mancanza di immaginazione, non si accontentava di scimitarre, di scudi e di turbanti raccattati. Voleva saperne di più. Aveva la mentalità dell'esploratore ottocentesco e dell'entomologo. «Il signor Gérôme», si legge in un rendiconto di un Salon, «soddisfa uno dei più impellenti istinti del nostro tempo: il desiderio di conoscere, degli altri popoli, qualcosa di più di un ritratto immaginario. Possiede ogni qualità adatta per adempiere questa importante missione». Voleva sapere, quindi, come erano «veramente» i Bashibazuk, gli arnauti, i muezzin, i mercanti di tappeti, gli acquaioli, i dervisci, i guardiani dell'Harem, le danzatrici dell'Almah. Per rendersene conto, e renderne conto agli altri, andò non una, ma ben sei volte in Egitto e nel Medio Oriente. Non si fidava della memoria, temeva come la peste l'immaginazione. Ma tutti quei suoi personaggi presi a nolo sul posto e messi in posa coscienziosamente, cioè nei loro atteggiamenti tipici e nel loro habitat, non erano poi molto diversi dalle panoplie di scimitarre, di scudi e di varia ferraglia che ornavano il suo studio. Erano oggetti.

Se poi Gérôme oltrepassava il confine dell'interesse etnologico e la ricerca del pittoresco locale, un interesse che rimaneva molto in superficie e di indubbia impronta colonialista, lo sovveniva la più convenzionale delle fantasie. Che era la fantasia dell'erotismo represso. Il bagno turco, l'Harem, il contrasto della schiava bianca e dell'ancella nera (ironicamente e divinamente ripreso da Manet nella *Olympia)*, sederi lisci e sodi come palle d'avorio, capelli sciolti, carnagioni di magnolia, pose languide, da schiave appunto, che erano le pose più amate dal maschio ottocentesco, barbuto e dominatore. Un'aria da bordello di lusso, insomma, e che ancora fa il suo effetto.

Erotismo represso

C'è un indubbio legame, infatti, fra Orientalismo ed erotismo. Thévoz osserva come il borghese del '48 scegliesse lo stile Impero per il suo appartamento ma conferisse alla sua *garçonnière* una "allure" da serraglio. E' lo stesso erotismo, del resto, che distingue le opere del revival classico vittoriano (gli "olympian dreamers") e dei *patrons* del classicismo accademico del Secondo Impero, che combaciano esattamente con gli Orientalisti, pur prendendo ad oggetto due mondi non dico diversi ma opposti. Non a caso pittori come Gérôme o Leighton esercitavano indifferentemente nei due generi. Erano persone oneste, di ineccepibile moralità, non ne dubito, ma i loro nudi, contrabbandati come immagini mitiche, storiche o messe in conto al «lascivo» costume orientale, apparentemente sublimando ma in realtà offrendo uno sfogo incolpevole all'erotismo represso, costituivano indubbiamente una delle ragioni maggiori del loro successo e della loro fama. Molte delle loro medaglie le dovevano a quei culi d'avorio. Ciononostante devo dire che, pur nei limiti del comune atteggiamento reazionario, della comune stupidità, il realismo di Gérôme rivela più stile del classicismo mortuario di Bouguereau. Si guarda con maggiore interesse.

Dato che l'obbiettivo principale della mostra mi è parso quello di richiamare l'interesse sull'Orientalismo da Bazar, folkloristico e colonialista, espresso dai seguaci del verismo accademico ottocentesco, gli ho concesso anche quello spazio che avrei preferito dedicare ad altri aspetti della rassegna, nella quale come ospiti d'onore oltre a Ingres figurano anche Renoir e Matisse, che «Orientalisti» non possono davvero chiamarsi. Un discorso a parte richiederebbero le stupende, luminose e ardenti immagini del mondo nordafricano dipinte da Delacroix; ma, nell'ambito di questa mostra, bisognerà sempre distinguere quel senso d'incanto di fronte alle rovine colossali di antiche civiltà che conferisce un respiro romantico ai dipinti di David Roberts, o la straordinaria sensibilità luminosa degli acquarelli di David Wilkie.

Un incanto, uno stupore e una attenzione alla luce che non trova certo riscontro in quell'altro Oriente inventato dall'Occidente e che sembra inaugurarsi con la *Messa in Kabylia* di Horace Vernet, capostipite dei «pittori militari» che, a detta di Degas, non erano dei pittori che dipingevano militari ma dei militari che esercitavano la pittura. Non a caso questa esaltazione della conquista dell'Algeria è il quadro con cui si apre la mostra.