



LONDRA — Sarà un'illusione, forse sarà un miraggio nato da una mia aspirazione sempre latente e destinata a rimanere, Dio solo sa quanto, velleitaria, ma mi sembra vada riaffiorando la consapevolezza di quanto sia necessario tornare ai «grandi temi». So bene che è una strada per cui si arriva anche ai Quattro Nuovissimi (non importa essere stati a scuola dai gesuiti, basta aver letto Joyce per sapere che sono Morte Giudizio Inferno e Paradiso) e so che è molto difficile non provare un certo imbarazzo; è difficile persino non arrossire nell'affermare cose del genere e non per telefono chiacchierando con un amico, ma pubblicamente, su di un quotidiano. Sarebbe più prudente allora riproporre la cosa in questi termini: credo che vada oggi riaffiorando il sentimento di quanto sia necessario, terapeutico e immunizzante ricorrere alla nostra sensibilità linguistica (complicata e nevrotica), o meglio alla nostra consapevolezza di usare parole per comunicare con altri; a patto che tale sensibilità e tale consapevolezza si accompagnino alla volontà di ritrovare in fondo al nostro atteggiamento verso il mondo una solida ed enigmatica ovvietà. Dando così avvio ad una maniera di pensare che si distacca in qualche modo dalla logica, che si avvicina piuttosto alla platonica anamnesi, al preesistente. Cioè a quella zona profonda e collettiva della nostra coscienza dove è possibile mettere a fuoco, appunto, i «grandi temi».

«Ciò che è ovvio è ciò che è più profondamente enigmatico». Riporto queste parole dal bel saggio di Hans Georg Gadamer *Il valore e la dignità*, pubblicato nell'ultimo numero di *Intersezioni* e che per il tono nobile ed elevato mi ha ricordato gli scritti, settecenteschi e ottocenteschi, di quegli «Uomini Tedeschi» che Walter Benjamin ha raccolto in una piccola ed esemplare antologia, così intitolata, al fine di ricordare la grandezza morale della cultura tedesca proprio nel momento in cui il nazismo l'aveva maggiormente avvilita. Il saggio di Gadamer (si tratta in realtà di una conferenza) inizia avvertendo come possa accadere che il filosofo «non parli da specialista, ma che la sua funzione sia quella di risvegliare, in se stesso e negli altri, qualcosa che, nel fondo, ciascuno già sa».

Mi direte cosa c'entra tutto questo in un articolo che si propone di rendere conto di una mostra, e precisamente della mostra di Auguste Renoir aperta ora alla Hayward Gallery di Londra dove resterà fino al 31 aprile per passare poi al Grand Palais di Parigi e al Museum of Fine Art di Boston. Ebbene, penso che c'entri. Perché se ho rievocato l'esigenza di ritornare ai grandi temi (come compito del conoscere, anzi per la felicità del conoscere), e se ho citato il saggio di Gadamer accingendomi a parlare di un artista come Renoir — cioè (lo si tenga presente) di un artista la cui accessibilità a tutti, la cui popolarità, leggi ovvietà, sembra essere esente da ogni turbamento — è soprattutto per due motivi. Primo, perché credo che quella funzione di «risvegliare in noi qualcosa che già sappiamo» sia anche, anzi sia particolarmente, compito della poesia e della pittura, quella vera; ed esserne consapevoli non può

Alla Hayward Gallery di Londra una grande mostra dedicata al pittore francese

di GIULIANO BRIGANTI

che aiutare a cogliere il segreto del mondo pittorico di Renoir, che si manifesta come un mondo senza problemi, come un mondo felice, solare. Cosa che invece potrebbe bastare a mettere in sospetto i risultati della sua visione presso i tanti che, interessati soprattutto alle virtù rivelatrici della malattia, dell'angoscia, riconoscono, con Thomas Mann, nella «fraternità musicale con la notte e con la morte», la nota preponderante sopra tutte le altre del secolo decimonono. Secondo, perché penso che una conseguenza diretta di quella necessità affiorante di cui ho parlato sia il ritorno al giudizio di valore che la critica ha trascurato troppo a lungo, forse anche per rifiutare lo schema «poesia-non poesia» che al giudizio di valore si è indebitamente sovrapposto.

Bruttissimi spazi

E' vero che se ci riferiamo al «valore», in ogni possibile senso, Renoir non ha certo bisogno di rivalutazioni: basterebbe a dimostrarlo l'impegno e il successo di questa mostra. Ma nonostante la fama e la popolarità di cui gode, non c'è dubbio che in alcune zone della cultura artistica attuale, at-

tente a riscoprire e a rivalutare l'altro Ottocento, si vadano affacciando i primi dubbi e si cominci a dire, con l'aria di chi si fa strumento dell'imparzialità e della giustizia, «via, cominciamo ad accorgerci che è meglio un buon Gérôme che un brutto Renoir».

E' vero, esistono anche dei brutti Renoir; sono disavventure che accadono a quegli artisti che hanno dipinto molto, a lungo e generosamente. Ma questo non è argomento che possa sostenere quella sciocca comparazione. E' proprio per questo che ritengo necessario porsi nuovamente il giudizio di valore e proprio ora che l'attenzione si è rivolta, e più che legittimamente, a tutte le manifestazioni del secolo, anche ai cosiddetti «pompiers». Perché se è vero che è antistorico e mistificante considerare tutto l'Ottocento pittorico europeo avendo come unico punto di riferimento l'Impressionismo francese (come troppo spesso si è fatto) o ciò che si intende correntemente per tale (Renoir, dopo la prima esposizione del gruppo del 1874 diceva: «la sola cosa che abbiamo guadagnato da questa esposizione è l'etichetta "impressionismo" che detesto»), è vero altresì che sarebbe ancor più pregiudizievole per la storia non tenere sempre presente il significato, il senso e la portata della loro lotta e non porsi quindi la

Renoir, il piacere dell'ovvietà

questione del «valore», valore umano e artistico, intellettuale e morale, che li distingue dagli altri.

E che distingue anche Renoir, naturalmente, e la sua eroica fedeltà alla sensazione. Renoir che ci ricorda, per prima cosa, proprio la necessità di ribadire quel giudizio di valore con la presenza di cento e più opere (fra le quali la maggior parte dei suoi capolavori) esposte ora qui, sulla riva destra del Tamigi battuta dal freddo, dal vento e dalla pioggia, e appese nei disagiati saliscendi di quella specie di autosilos che è la Hayward Gallery, ai cui bruttissimi spazi, con tutte le mostre che vi ho visto, non sono ancora riuscito ad abituarli.

Più di cento opere che risplendono contro il ruvido grigio del cemento in tutta la luminosa felicità di un rapporto con le cose vissute con straordinaria intensità, dove tutto è chiesto alla sensazione e solo alla sensazione, con la sicurezza, resistente ad ogni dubbio, di non dover cercare altrove. «La vita è uno stato, non è un'impresa», diceva Renoir; ed è un proposito che mi sembra essenziale per capire il suo carattere e quindi la sua arte. Diceva anche: «Ci vuole una dannata dose di vanità per credere che ciò che nasce dal nostro cervello valga di più di ciò che vediamo intorno a noi. Con l'immaginazione non si va mai molto lontano, mentre invece

il mondo è tanto vasto. Si può camminare tutta una vita e non se ne vede mai la fine». Osservazione che può sembrare non tanto ovvia quanto addirittura banale se, non avesse un senso di opposizione (poco più che tautologica) al simbolismo e, soprattutto, se non fosse lì, davanti ai nostri occhi, la pittura di Renoir a darle un senso e a far ritrovare, alle radici della nostra esperienza, il «già noto» di quelle sue giornate, di quei momenti di pura e felice sensazione vissuti con «ciò che vediamo intorno a noi».

Donne floride

E si può dire davvero «intorno a noi», collettivamente, perché anche a noi che guardiamo possono riferirsi le sue parole. E' con lui, infatti, che riviviamo, cioè che viviamo come nostro «vissuto», i momenti fugaci che si fissano nelle sue immagini: la mobile luce delle radure nella foresta di Fontainebleau, il sole che penetra fra gli alberi del giardino di via Cortot e punteggia di tremula luce la veste bianca della donna che si appresta a salire sull'altalena, i mobili riflessi della Senna ad Argenteuil, ad A-snières a Bougival, il brusio della folla domenicale alla Grenouillè-

re, la luce di un pieno mattino di primavera, con le nubi che corrono alte nel cielo sul Ponte Nuovo da dove sale, disperdendosi nel gorgo dell'atmosfera, confondendosi con il lontano e continuo ronzio della città, il più vicino rumore del traffico che viene dalla Place Dauphine o dal Lungosenna. E poi le sue donne, floride, sorridenti con gli occhi a mandorla, dolcissimi, che splendono di una inconsapevole e fisica felicità senza domani.

Picasso disse una volta ad un'amica che nessuno come Renoir e Tolstoj hanno saputo rendere la dolcezza del riflesso dorato dei capelli sulla nuca di una giovane donna. Può sembrare anche questa un'affermazione come un'altra finché a dirlo è l'amica di Picasso, o Picasso stesso o, peggio ancora, se lo riferisco io, di terza mano. Ma se è, come è, Renoir a mostrarcelo con la sua pittura, allora la cosa cambia. E' di nuovo l'ineffabile, è l'ovvio, è «quello che tutti già sappiamo», per tornare al discorso dell'inizio, ma che prima nessuno, in quel modo, ci aveva fatto capire di sapere. Tutto qui. Ma quell'accostamento a Tolstoj, invece, è molto giusto e penetrante. Perché gli anni Sessanta, gli anni cioè in cui Renoir trovò la sua strada, sono gli anni decisivi del movimento realista europeo, gli anni in cui si toccò il punto più vivo del rapporto fra arte e vita. Gli anni del primo Pissarro dei paesaggi di Pontoise (certamente i suoi anni più felici), gli anni delle più straordinarie esperienze di Monet, gli anni in cui maturò *Guerra e Pace*, appunto, gli anni in cui Flaubert scrisse e pubblicò *L'éducation sentimentale*.

Forse Renoir non ebbe l'incrollabile sicurezza dell'occhio di Monet, non ebbe l'intelligenza irrequieta di Pissarro, la forza e la caparbia, la costante fedeltà ad un'idea formale di Cézanne. I suoi inizi furono più incerti, il suo distacco dal realismo degli anni Cinquanta, cioè da Courbet, più lento. La sua forza, la sua sicurezza erano in qualche modo inseparabili dal suo carattere che se, come del resto la sua pittura, non fu privo di contraddizioni, era pur sempre governato da un amore infinito per la vita, che era, poi, «quello che vedeva». Il libro che su di lui scrisse suo figlio Jean Renoir, il regista, pubblicato nel 1962, se pur non esente da qualche inesattezza, resta sempre il documento più vivo sull'artista, la fonte più ricca di informazioni sull'atteggiamento di Renoir verso il mondo. Vi risulta con molta evidenza la semplice chiarezza del suo animo, la sua fiducia serena nelle ragioni della lotta comune.

«Lavoro con le mie mani. Sono dunque un operaio. Un operaio della pittura», diceva. E l'attaccamento alle sue origini operaie (aveva cominciato dipingendo porcellane in una fabbrica e per anni portò la blusa bianca che distingueva appunto gli operai della sua categoria) non gli impedì mai di darci uno dei quadri più vivi, più straordinariamente reali della vita borghese della Francia del secondo Ottocento: per quella sua inestinguibile sete di vedere e nello stesso tempo per quella piena consapevolezza di concorrere a «liberare la pittura dal soggetto» che era uno dei meriti maggiori che riconosceva a sé e ai suoi antichi amici e compagni di lotta.