

tico o in inversione prospettica, cioè al di fuori di ogni regola. I personaggi sono tutti fissati, bloccati per l'eterno, in posizioni e gesticolazioni sempre eccedenti, spinte oltre il limite del necessario; sono gesti di affetto, di commozioni, ma portati a questi eccessi, e soprattutto fissati in questa eccedenza, diventano astratti, impossibili, quasi surreali. È come un teatro senza parole, una rappresentazione di automi perfettissimi, una scena concitata ma ossessivamente immobile. Il dinamismo si attua solo attraverso le risposdenze, attraverso l'intreccio di fili invisibili che legano un gesto all'altro, uno sguardo all'altro, l'una all'altra movenza. Al di là della devozione quindi, che è solo un'apparenza ingannevole, c'è come una vertigine, e un'angoscia, cristallizzate.

E non si è detto ancora del colore, che è certo l'invenzione, la novità più straordinaria del Barocchi. L'incastro, l'accordo, l'armonia e la dissonanza, la fusione e la qualità dei colori del Barocchi son quasi impossibili da capire se non si vedono. Vediamo così fiorire sulla tela del Barocchi toni, luci, accordi, trapassi, sottigliezze ed arie che non han riscontro nella pittura prima e dopo di lui; colori che stanno tra il raggelato e il vibrante, tra la dolcezza e l'astrazione, tra l'acidità e lo splendore; le vesti e i panneggi sono ovunque fluenti cascate di rossi, di gialli, di violetti, di celesti, ora puri, ora cangianti, ora fatti solo di luce. È da questo linguaggio cromatico e dal suo rapporto con le risposdenze dei gesti, è insomma dal complesso intrico della luce-croma con lo spazio allucinato, che nasce tutta la poesia del Barocchi.

Pensiamo adesso ad opere così difficili relegate in chiese secondarie, della provincia e del contado; la loro conoscenza e diffusione affidata, nei tempi passati, alle riproduzioni ad incisione, nei nostri tempi, molto spesso, a fotografie in nero o di scarso e falso colore; ma anche la visione diretta ostacolata dallo sporco e dalle vernici ingiallite; perché, si sarà capito, basta poco a turbare, a rendere quindi incomprensibile, quella complicata mistura dei più strani ingredienti che abbiamo cercato di descrivere. Tutte ragioni ancora che spiegano la scarsa fortuna del Barocchi, quello che abbiamo chiamato il suo segreto.

La mostra di Millet a Parigi

Dice Kenneth Clark: « Sono d'accordo con Van Gogh, Daumier, Seurat, Tolstoj e Berenson nel ritenere Millet uno dei più grandi pittori della metà del diciannovesimo secolo ». La dichiarazione è necessaria, poiché condivisa quasi da nessuno; vi potrei aggiungere Rilke e Focillon; resta sempre un drappello sparuto di pochi grandi spiriti. Ma forse è venuto il momento di prestar loro maggior fede, di accogliere finalmente il loro giudizio; con l'aiuto di questa mostra del Grand Palais, che è tra le più belle da anni apparse a Parigi.

Mai probabilmente Millet era stato visto in questo modo, con tutti i suoi quadri più significativi raccolti insieme, con tanti disegni e molti sublimi pastelli. Perché fin dall'Ottocento, vivente ancora l'artista, e per il tramite dei suoi amici, allievi e ammiratori americani, molte sue opere avevano passato l'Atlantico né più erano tornate; molte anche si erano lentamente ricoperte di polvere e di sporchi spessori e velate per l'ingiallimento delle vernici; una addirittura, « Le vanneur », non trascurabile anzi di valore fondamentale per essere la prima a mostrare nel 1848 il nuovo grande stile realistico di Millet, dimenticata nel solaio di una casa americana, dove veniva scoperta solo tre anni fa.

Ed ecco un centinaio di opere « americane », quasi metà della mostra, tornate in Francia e ripulite per l'occasione, risplendere sulle pareti del Grand Palais, vivacissime di colore, intoccabili e chiuse nel loro silenzio, come se vi fossero appena arrivate dall'*atelier* di Barbizon. Ed ecco apparirci uno dei grandi uomini di quel secolo ricco di grandi uomini. Non si può certo più dubitarne. I giudizi negativi dei conservatori di tutti i tipi, degli accademici e dei borghesi, di Baudelaire, di Pissarro e di tanti altri, vengono dispersi dalla potenza di poesia che circola per ogni lato nelle sale della mostra. La volgarità dei contenuti e del linguaggio, che erano le accuse più comuni, si scoprono per quel che veramente sono, verità umana e grandezza di stile.

Si può cominciare dall'« Angelus », al quale è quasi unicamente affidata per i più la conoscenza

di Millet; immagine, si direbbe, usurata dalla sua eccessiva diffusione; ma l'«Angelus» non è un'opera usurata, anzi è un capolavoro. «C'est puissant, c'est de la poésie», scriveva Van Gogh al fratello. Non è un quadro religioso; o vi è solo quella religione avara e scabra che unisce l'uomo all'uomo, alla sua miseria e alla morte; dalla grande piana cominciano a salire le ombre infinite, la luce morente del sole riga di un mesto dramma le figure, gli uomini sembrano radicati alla terra come alberi, come alberi sono immobili, nodosi e scuri, appena disperso nell'aria l'ultimo suono della campana c'è questo momento di sospensione, di silenzio, di quieta eternità e i gesti degli umani ne sono il tramite.

Tutta l'opera di Millet è fatta di gesti nel silenzio. Coloro che in essa hanno visto il sentimentalismo, il bozzetto o, peggio, la scena di genere, è come se l'avessero guardata con occhiali deformanti; non hanno inteso l'essenza, il peso, la sacralità che sono tutto Millet, i gesti umani, questi dell'«Angelus» o quelli dell'uomo che innesta una pianta o che tende le braccia al figlioletto, del seminatore o delle spigolatrici, del boscaiolo, della donna che inforna il pane, sono gesti antichi, lenti, destinati, sono una summa della storia dell'uomo, corrispondono alle sue necessità, ai suoi sentimenti elementari e assoluti. L'«Angelus» o «Le Vanneur» (il vagliatore), «La raccolta delle patate» o «Le spigolatrici» sono opere che racchiudono il senso del destino; oltre la bellezza formale scorre in esse questo scuro e doloroso sangue, come nella «Morte della Vergine» del Caravaggio o nell'«Enterrement à Ornans» di Courbet; e il gesto del pastore che indica la strada ai viandanti non è dissimile da quello del Cristo verso Matteo nella «Vocazione» di San Luigi dei Francesi.

C'era stato in terra di Francia solo Géricault, prima di Millet, e c'era ora, di fianco a lui, solo Courbet, che sapessero toccare così in profondo le radici dell'umano, che sapessero dipingere quadri dove non solo la bellezza, la trama dei colori e l'armonioso rapporto delle forme fossero sostanza della poesia, ma dove risuonasse l'eco

ininterrotta e continuasse senza fine a infrangersi l'onda di quel centro oscuro che è vita dell'uomo o cuore dell'uomo. Millet ne era cosciente, e scriveva a un amico: «Vi confesso, a costo di passare ancor più per socialista, che ciò che mi tocca di più in arte è il lato umano, francamente umano».

Era questo lato della sua opera che lo aveva fatto amare tanto dai repubblicani e addirittura annettere dai socialisti alle loro schiere. Non si sa se egli sia stato veramente repubblicano, ancor meno è certo che fosse socialista, ma è stato, come dice Focillon, un «uomo del 1848»; anche se non vi è partecipazione sua agli avvenimenti di quell'anno, anche se preferiva vivere a Barbizon quando Parigi si riempiva di barricate, o a Cherbourg nel 1870. Non conta neppure che scrivesse contro gli «eccessi» della Comune quella lettera che faceva tanto arrabbiare Pissarro. La sua opera porta lo spirito del '48, anzi nasce contemporaneamente alla rivoluzione; il suo passaggio dallo «stile fiorito», da quel «Ritorno dai campi» del 1846-47 dipinto sulle suggestioni di Fragonard, al realismo duro, potente e doloroso, che è il suo unico e vero stile, avviene di colpo nel 1848 e proprio col «Vanneur» e con un gruppo di stupendi disegni.

Il 1848 non è, come il 1830, un episodio o un segnale, ma è l'inizio di un rivolgimento che non potrà più avere arresti; è l'inizio della grande arte realista di Courbet e di Millet che, volontariamente o no, con esuberanza o con modestia, dichiarata o negata, a seconda della diversa natura dei due, esprime, nei domini dello spirito, quel rivolgimento. Millet sapeva di essere toccato dal «lato umano» e credeva di non conoscere la politica e la storia; ma attraverso quell'umano rappresentava il popolo e ne cantava la nobiltà e l'eroismo come nessuno aveva ancora fatto.

Del resto il legittimista Balzac non era stato uno dei più grandi progressisti del secolo, come tutti riconoscono dopo che lo hanno dimostrato Engels e Lukács? E probabilmente, insieme a Michelet, uno dei preparatori del 1848 e del realismo di Millet.

ROBERTO TASSI