

# Pittura accademica, pittura ufficiale, pittura d'avanguardia

Claudio Zambianchi

5 marzo 2017

Lo scopo principale di questo testo è quello di dare un'idea, beninteso sommaria, dei rapporti tra pittura d'avanguardia e pittura ufficiale e accademica durante la seconda metà dell'800 in Francia. L'ambizione non è ovviamente quella di condurre un'analisi esauriente della questione, ma di offrire, tramite alcuni esempi, gli elementi essenziali di un contesto indispensabile a comprendere la situazione dell'avanguardia francese della seconda metà dell'800. Mi propongo, anzitutto di dare alcuni spunti sui temi seguenti: su cosa fossero la pittura ufficiale e la pittura accademica, entità non sempre coincidenti nell'800 francese; su come si sia venuta a definire l'idea di avanguardia, nata proprio in Francia, verso la metà del XIX secolo; passerò, quindi, a qualche esemplificazione significativa.

Molto in generale, allo scoccare della seconda metà del secolo decimonono in Francia esistono tre diverse concezioni dell'arte in competizione l'una con l'altra: quella accademica, quella ufficiale, e l'avanguardia. Grazie agli studi di Albert Boime, sappiamo che arte ufficiale e accademica non sono termini necessariamente equivalenti. Si tratta invece di tendenze indipendenti l'una dall'altra, talora in forte opposizione reciproca. Secondo Boime, «l'arte francese del diciannovesimo secolo si evolvette in continua tensione tra l'accademia e lo Stato»,<sup>1</sup> almeno prima delle riforme dell'Ecole des Beaux-Arts del 1863,<sup>2</sup> anno del Salon des refusés in cui fu esposto il *Déjeuner sur l'herbe* e fu eseguita l'*Olympia* (Musée d'Orsay, Parigi) da parte dello stesso artista. Queste riforme segnano l'inizio del controllo dello Stato sull'Accademia, sin lì indipendente dallo Stato (e gelosa di questa indipendenza); da questo momento in poi i confini tra arte ufficiale e accademica iniziano a sfumarsi e le

---

<sup>1</sup>Boime 1971, p. 15

<sup>2</sup>Su queste riforme v. Albert Boime, *The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France*, «Art Quarterly», N. S., vol. 1, n. 1, autunno 1977, pp. 1-39; e Ackermann 1983, p. 11

differenze a ridursi.

Mentre l'Accademia «adottava e sosteneva un'ideologia con l'affermazione e la riaffermazione delle norme dell'autorità tradizionale attraverso il diciannovesimo secolo»,<sup>3</sup> l'arte ufficiale «mirava idealmente a compiacere un pubblico eterogeneo».<sup>4</sup> Essendo un'arte concepita per piacere al maggior numero possibile di persone, l'arte ufficiale era sostanzialmente eclettica e cercava di mediare tra varie tendenze artistiche: cercava di mantenersi nel «giusto mezzo» (per usare l'espressione francese esatta, era l'arte del *juste milieu*).

L'idea di cosa fosse lo stile accademico si può trarre dall'esame della formazione che gli aspiranti artisti ricevevano presso l'Ecole des Beaux-Arts, roccaforte dell'Accademia francese, con la sua importantissima appendice italiana, a cui accedevano gli allievi più meritevoli, l'Accademia di Francia a Roma. «L'istruzione - scrive Boime - consisteva nel disegnare dai gessi e dal modello vivente, con, in aggiunta, lezioni di anatomia e di prospettiva».<sup>5</sup> Prima che un allievo (uso il maschile perché alle donne l'accesso all'Accademia era sostanzialmente interdetto) potesse iniziare a disegnare dai gessi, bisognava apprendere i rudimenti copiando dalle incisioni, secondo un metodo tipico delle accademie, dalla loro nascita fino a ben dentro il Novecento. Boime sottolinea l'importanza del «fondamento filosofico»<sup>6</sup> del disegno: l'intera organizzazione della formazione di un artista si basava sull'insegnamento di un vocabolario di formule, ispirato essenzialmente all'arte antica, che lo studente era costretto a usare ogniqualvolta disegnava dal vivo. Imparare i trucchi del fare - riprendendo i termini della dicotomia di *Arte e illusione* di Ernst Gombrich - conduceva a ignorare i diritti dell'imitare, e di conseguenza la produzione accademica era uniforme, ripetitiva e stereotipata, almeno sotto il profilo tecnico. Inoltre, la predilezione per la definizione lineare degli oggetti attraverso il disegno si traduceva, in pittura, nel «finito» tipico della produzione accademica, un carattere espresso al meglio dalla pittura di Ingres, al peggio dalla pittura di Alexandre Cabanel o di William Bouguereau. In Ingres l'insistenza sulla definizione lineare di figure e oggetti porta i canoni accademici molto vicini al punto di rottura: è come se Ingres, nei suoi dipinti, volesse saggiare i limiti del linguaggio classicista, in ultima analisi per eccederli. Almeno in questo senso, Ingres è pittore altamente sperimentale e non è un caso che gli artisti d'avanguardia tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 - da Cézanne a Derain, da Matisse a Picasso, per non parlare di Degas - si ispirino al suo lavoro. Bouguereau e Cabanel, e gli altri pittori accademici

---

<sup>3</sup>Boime 1971, p. 15

<sup>4</sup>Ibid.

<sup>5</sup>Ivi, p. 19

<sup>6</sup>Ibid.

della seconda metà dell'800, al contrario di Ingres, accolgono il linguaggio accademico in una versione già consunta e riducono il linguaggio classicista a una ripetizione stereotipata di formule, di forme e immagini fondate, senza alcuno spirito d'avventura, nella tradizione. Come dice Leo Steinberg, in questo periodo gli accademici avevano «la presunzione di creare un'arte vivente con impulsi già da molto morti e mummificati».<sup>7</sup>

La tendenza generale dell'Accademia era quindi classicista, nel linguaggio, prima ancora che nei temi trattati. L'Accademia era depositaria di un sapere tecnico, fatto di regole oggettive e ferree che sentiva di dover perpetuare come se il tempo non si muovesse. Vorrei chiarire una volta per tutte un punto preliminare, fondamentale in tutto lo svolgimento del ragionamento successivo, che cercherà di articolare sulla base di esempi la differenza tra ortodossia accademica e pittura del giusto mezzo. Questa distinzione, che dal mio punto di vista è centrale per delineare i contorni del delicato sistema di equilibri che l'avanguardia della «pittura di vita moderna» andò a scardinare e infine a distruggere, va da parte nostra assunta in termini anzitutto stilistici o linguistici. Accademia e giusto mezzo sono anzitutto due modi diversi di intendere la pittura e differiscono essenzialmente nel punto di minor resistenza offerto a chi osserva per facilitarli la comprensione del quadro. L'accademia lavora perché la tecnica pittorica sia apprezzata per la sua bontà d'esecuzione; il giusto mezzo perché la scena rappresentata sia coinvolgente e pienamente comprensibile. Il tutto nei modi che vedremo più avanti. Da un lato - nella pittura accademica - c'è da parte di artisti, critica e pubblico un pieno accordo sulle modalità di esecuzione del quadro; dall'altro - nella pittura del giusto mezzo - c'è l'intenzione di rendere chiaro oltre ogni dubbio il significato dell'opera. Poco importa, quindi, in questo momento se un pittore del giusto mezzo (e se ne contano più d'uno) facesse parte dell'istituzione accademica (come Paul Delaroche, ad esempio, epitome del pittore del giusto mezzo durante la monarchia di Luigi Filippo, interprete di truci soggetti medievali, come *Giovanna d'Arco in prigione*, del 1843 e *I principi nella torre* del 1831, entrambi alla Wallace Collection di Londra; il secondo è in una versione maggiore al Louvre) o fosse un maestro indipendente, senza affiliazioni, come l'autore dei *Romani della Decadenza* (Musée d'Orsay, Parigi), Thomas Couture, che cercava di guadagnarsi il successo presso i politici, gli alti burocrati e, soprattutto, il pubblico dei Salon. Casi come quello di Delaroche (eletto accademico nel 1832) si spiegano col fatto che l'istituzione accademica si trovò in più di una circostanza a mediare tra

---

<sup>7</sup>Leo Steinberg, *The Eye is Part of the Mind* (1953), in id., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 294

ortodossia stilistica e timidi tentativi di svecchiamento, e meno timidi tentativi di compiacere il potere politico, spesso favorevole al giusto mezzo, e la massa del pubblico, schierata decisamente a favore di quest'ultima tendenza; o si motivano viceversa con l'ingerenza da parte dell'amministrazione delle Belle Arti sulla gestione dell'Accademia, sensibile soprattutto, ma non solo, durante la Monarchia di luglio. La nomina di Delaroche ad Accademico è stata interpretata come una parziale concessione al movimento Romantico da parte dell'Accademia,<sup>8</sup> ma Théophile Gautier, uno dei maggiori critici romantici, comprese con chiarezza che sotto spoglie romantiche, Delaroche usava ancora una tecnica accademica. Scrive Gautier: «I suoi dipinti, [sono] composti come se fossero la fine di tragedie, ed eseguiti con un gusto per il «finito» estremo attraevano le folle. Egli indulgeva in un medievalismo civettuolo, lucidato e lustro, accurato nelle minuzie secondarie, che deliziava gli ignoranti».<sup>9</sup>

\* \* \*

L'obiettivo di ogni studente dell'Accademia era quello di vincere il *Prix de Rome*, la borsa di studio che gli consentiva di venire a Roma a perfezionarsi per quattro anni e viatico per una carriera artistica di successo. Sebbene fin dal 1817 fosse stato istituito un *grand prix* per la pittura di paesaggio, la pittura di storia (cioè quella di soggetti storici e religiosi) manteneva la sua posizione privilegiata nella gerarchia accademica. E, come si è già detto brevemente, la pittura di storia doveva essere eseguita secondo regole tecnico-stilistiche molto precise. Cosa era invece la pittura cosiddetta ufficiale? Boime la identifica totalmente con la pittura del «giusto mezzo»: «Questo epiteto [*juste milieu*] era usato al tempo di Luigi Filippo e dimostra quanto fosse consapevole il desiderio di creare uno stile intermedio, di trovare un compromesso che riconciliasse le tendenze antagonistiche del periodo».<sup>10</sup> Queste tendenze antagonistiche erano da una parte il classicismo dell'Accademia, rappresentato al suo meglio da Jean-Auguste-Dominique Ingres, e dall'altra l'arte romantica, rappresentata al suo vertice dal grande avversario di Ingres, Eugène Delacroix. In termini tecnici, questa opposizione corrispondeva al conflitto tra disegno e colore. Gli artisti «ufficiali» cercavano di conciliare queste due tendenze in uno stile di compromesso, incoraggiato dalla burocrazia di Stato e dal monarca in persona. Fu infatti la nascita di una forte burocrazia statale che favorì l'emergere di un'arte «ufficiale», perché quella burocrazia era, per così dire, il filtro tramite cui quell'arte, e

---

<sup>8</sup>Boime 1971, p. 57

<sup>9</sup>Théophile Gautier, *The Works of Théophile Gautier*, a cura di F. C. Sumichrast, New York, George D. Sproul, vol. 6, p. 241

<sup>10</sup>Boime 1971, p. 10

l'arte in generale, era acquistata e promossa dallo Stato. Per sostenere l'arte ufficiale del proprio tempo, la burocrazia a partire dal 1830 introdusse Salon annuali, mentre essi in precedenza, dal 1802 al 1830, erano stati biennali.<sup>11</sup> Come vedremo presto, la vita artistica francese agli inizi della carriera di Cézanne ruota ancora attorno al Salon e questo spiega sia i tentativi in atto negli anni '60 da parte dei pittori d'avanguardia di rivivificare la tradizione ormai asfittica della pittura di storia, cercando con alterne fortune di esporre al Salon, sia l'abbandono di ogni tentativo di esporre al Salon da parte di Cézanne, Monet e compagni a partire dagli inizi dei '70 e la decisione di tentare la fortuna indipendentemente, e anzi in opposizione, a quella istituzione. Dal 1831 al 1848, cioè per tutta la durata del regno di Luigi Filippo, il Salon era controllato, tramite la giuria, dall'Accademia, con forti interferenze, tuttavia, da parte del Governo.<sup>12</sup> Dopo il '48, con una serie di complicate vicende, le giurie del Salon erano controllate da un corpo misto di membri, che comprendeva artisti, funzionari e amatori, in parte nominati direttamente dal Governo. Il sistema su cui si basava questa composizione delle giurie dominò sino agli anni '80, quando, proprio nel momento in cui l'istituzione aveva perduto buona parte della sua importanza, il pieno controllo del Salon fu finalmente consegnato nelle mani degli artisti.<sup>13</sup> L'altro mezzo tramite cui la burocrazia manteneva il controllo sulle attività degli artisti erano gli acquisti governativi delle opere d'arte al Salon e le commissioni statali: decorazioni di edifici pubblici o simili lavori celebrativi. Per opere di questo genere gli artisti erano scelti in base a schizzi delle opere.<sup>14</sup> Secondo Boime, questo fatto acuì il contrasto tra pittori ufficiali e accademici, perché gli uni avevano dello schizzo una nozione diversa dagli altri: entrambe le parti consideravano lo schizzo della massima importanza, ma con accentuazioni diverse. L'Accademia, da un lato, considerava lo schizzo soltanto il passo iniziale, non importa quando fondamentale, nella fase generativa di un'opera d'arte: un quadro accademico, per essere considerato finito, richiedeva quella «superficie leccata», quella qualità disegnativa dai contorni molto incisi che era il marchio di fabbrica di accademici come Bouguereau, o Hippolyte Flandrin. Dall'altro, la pittura ufficiale tratteneva un po' della freschezza dello schizzo nell'opera finale; in altri termini, i pittori ufficiali (del «giusto mezzo») facevano convergere la libertà espressiva dello schizzo nell'atto di eseguire le loro opere, e non ne limitavano il ruolo alla fase ideativa del lavoro. Sotto certi aspetti, questa era una concessione all'idea romantica di spontaneità.<sup>15</sup> Il punto in

---

<sup>11</sup>Ivi, p. 11

<sup>12</sup>Ivi, p. 12

<sup>13</sup>v. ad es. Ackermann 1983, pp. 13-16 e 21

<sup>14</sup>Boime 1971, p. 11

<sup>15</sup>v. ivi, pp. 79-89, part. 87-88

questione tra pittori accademici e ufficiali, quindi, era se lo schizzo dovesse essere considerato parte soltanto della fase generativa di un'opera d'arte, ovvero se il carattere spontaneo di esso dovesse entrare in gioco nell'esecuzione dell'opera finita. Nessuno dei due campi, tuttavia, metteva in questione la sua importanza. Ciò significa che le implicazioni della controversia tra pittori ufficiali e pittori accademici aveva a che fare principalmente con l'idea di cosa fosse un quadro «finito».

Si paragonino, ad esempio, uno schizzo ad olio per *Il ritorno dalla mietitura* (Madame Vincens-Bouguereau, Lione) di William Bouguereau e l'opera definitiva (Cummer Gallery of Art, Jacksonville), del 1878, o uno schizzo a olio per la *Giovinezza di Bacco* (Coll. privata) e l'opera finita (Coll. privata), del 1884: entrambe le coppie dimostrano che, quando voleva, anche l'arciaccademico Bouguereau era capace a dipingere con una pennellata larga e sintetica; ma nulla di questa libertà si conservava nell'opera finita (e con questi lavori siamo in pieni anni impressionisti). L'ideologia del finito non consente deroghe e nell'opera compiuta si manifesta in un'analiticità assoluta, che mette a fuoco ogni minimo dettaglio: la stesura, la materia pittorica, non offrono alcuna resistenza all'occhio, si sono tutte trasformate e, per così dire, sublimate in immagine. Se paragoniamo questo modo di affrontare l'opera definitiva con un dipinto da Salon di Thomas Couture del 1855 intitolato *Il falconiere* (Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio) o con un dettaglio dei *Romani della decadenza*, si nota che passaggi finiti, come il viso del ragazzo, si alternano con altri in cui l'aspetto non-finito è invece evidente e la pittura si dichiara come tale. Sebbene presso gli accademici una siffatta libertà di stesura fosse considerata incompatibile con la fase esecutiva di un'opera d'arte, durante il diciannovesimo secolo lo schizzo aveva assunto un'importanza straordinaria nella formazione dell'artista accademico, nei suoi vari stadi, dal piccolo schizzo a matita (*croquis*) - si prendano come esempi una coppia per *I Romani della Decadenza* (entrambi i disegni al Musée de Compiègne, Compiègne), più uno schizzo a matita assai più dettagliato per la stessa opera (Coll. privata) -, allo schizzo dipinto (*esquisse*) - di cui si sono visti un paio di esempi prima, come quello per *La giovinezza di Bacco* di Bouguereau -, all'abbozzo preliminare (*ébauche*), eseguito direttamente sulla tela del dipinto definitivo, stesura preliminare all'esecuzione del quadro e destinata a scomparire sotto di esso.<sup>16</sup>

In qualche caso, come nella *Giovane donna con colombe*, l'opera rimaneva a uno stadio non completo e abbiamo quindi un'idea della preparazione sottostante a un'opera accademica. Secondo Boime, in questi diversi stadi dello schizzo accademico risiede l'intero sviluppo della pittura francese dal

---

<sup>16</sup>Sui differenti aspetti di questi lavori preparatori, v. *ivi*, p. 81

1830, *grossomodo*, a Manet e agli Impressionisti. Il pittore ufficiale del giusto mezzo trovava nel carattere spontaneo dello schizzo la legittimazione per abbandonare il «finito» della pittura accademica. Secondo Boime, il merito di Manet, che aveva studiato con Couture, e degli Impressionisti, che in parte avevano studiato con altri maestri indipendenti, come Charles Gleyre, sarebbe stato semplicemente di condurre queste premesse alle estreme conseguenze.<sup>17</sup> Secondo questo punto di vista, quindi, l'opera di Manet e degli Impressionisti si fondava sui primi passi del processo esecutivo accademico: la loro grande intuizione sarebbe stata quella di essere capaci di fermarsi in tempo. Una simile opinione, tuttavia, significa prendere le parti dell'accademia e della pittura ufficiale in rapporto all'avanguardia: implicare, cioè, che l'arte di Manet e degli Impressionisti fosse non-finita, semplicemente una serie di schizzi. Come hanno posto in evidenza Charles Rosen e Henry Zerner, questo vuol dire «perpetuare i peggiori fraintendimenti della critica media dei Salon del diciannovesimo secolo».<sup>18</sup> Personalmente sono dello stesso parere: non posso infatti condividere, in nessun modo, l'assunto che vi sia un collegamento e, anzi, uno sviluppo naturale tra la pittura ufficiale e accademica e l'arte di Manet e degli Impressionisti. Sfumare le differenze e i mutamenti, di stile e di soggetto, mi sembra fuorviante per la comprensione corretta di questo momento cruciale della pittura francese. Sono convinto che ci fossero, e ci siano, due modi di reagire al proprio tempo: il primo consiste nel blandire il sistema artistico e politico (sistemi, questi, che, come vedremo, vanno mano nella mano almeno per una fase della nostra storia); il secondo consiste nel tentare nuove vie di espressione. Riconoscere la novità dell'arte dei pittori dell'avanguardia significa attribuire a quest'arte un significato in termini storici, cioè un ruolo trainante non solo nell'articolazione della storia dell'arte figurativa dell'800, ma anche della vicenda dell'arte moderna che arriva fino a noi. Gli artisti d'avanguardia, i «pittori della vita moderna», pretesero per se stessi il riconoscimento di un ruolo nella storia come forza trainante del cambiamento, e non il ruolo di seguaci, o di mero rispecchiamento o prodotto dello sviluppo storico. In altri termini, parlando di questi artisti, e di Cézanne in particolare, sarò parziale e prenderò le difese dell'avanguardia.

Il privilegio esclusivo attribuito da Boime alla tecnica può inoltre condurre a trascurare completamente che nella pittura degli artisti d'avanguardia l'invenzione di una nuova tecnica va di pari passo con la scoperta di un nuovo soggetto: la «vita moderna». Nella prospettiva di Boime, ad esempio, l'intera questione della modernità perde di valore, e questo costituisce un problema

---

<sup>17</sup>Ivi, p. 184 e *passim*

<sup>18</sup>Rosen e Zerner 1984, p. 228

sul piano storico critico se pensiamo almeno a un fatto: nel 1846, anno in cui l'artista che secondo Boime è l'epitome dell'ufficialità, cioè Thomas Couture, dipingeva il suo quadro più celebre (che verrà presto analizzato in dettaglio) *I Romani della decadenza*, esposto al Salon dell'anno successivo con enorme successo, Charles Baudelaire venticinquenne scriveva in un paragrafo profetico e famoso, intitolato *Dell'eroismo della vita moderna*, contenuto nella sua recensione al Salon del '46:

Molti vogliono attribuire la decadenza della pittura alla decadenza dei costumi. Questo pregiudizio di artisti, che si è diffuso tra il pubblico, è una pessima giustificazione invocata dagli stessi pittori, interessati come erano a rappresentare fedelmente il passato, essendo il compito più facile, e avendovi una sua parte anche la pigrizia. È vero che la grande tradizione è andata perduta, e la nuova non è ancora nata. Che altro era la grande tradizione, se non l'idealizzazione normale e consueta della vita antica (...). La vita antica (...) *rappresentava* quasi ogni cosa. (...) Ma prima di ricercare quale possa essere il lato epico della vita moderna (...) si può sostenere che siccome ogni secolo e ogni popolo ha[nno] avuto la propria bellezza, noi dobbiamo per forza avere la nostra. E ciò è nell'ordine delle cose. Ogni bellezza ha in sé, come qualsiasi fenomeno possibile, qualcosa di eterno e qualcosa di transitorio, - di assoluto e di particolare. La bellezza assoluta ed eterna non esiste, o meglio non è che un'astrazione distillata dall'intera superficie delle diverse bellezze. L'elemento specifico di ogni bellezza viene dalle passioni, e come noi abbiamo le nostre passioni, così abbiamo la nostra bellezza.<sup>19</sup>

Qui Baudelaire esprime limpidamente quel legame tra arte e tempo, tra l'arte e il *proprio* tempo, che è fondativo per tutta l'idea di avanguardia: come diceva Honoré Daumier «*Il faut être de son temps*», bisogna essere del proprio tempo. Era una specie di imperativo morale, oltre che estetico.

Per tornare alla questione principale ed essenziale - prosegue Baudelaire - che è quella di sapere se possediamo una bellezza particolare, inerente a passioni nuove, osservo che la maggior parte degli artisti che hanno affrontato i soggetti moderni si sono limitati ai temi pubblici e ufficiali, alle nostre vittorie e al nostro eroismo politico. (...) Eppure non mancano soggetti privati, con ben altro eroismo. Lo spettacolo della vita elegante e delle innumeri esistenze vaganti che si aggirano negli ipogei di una grande

---

<sup>19</sup>Baudelaire 1846, pp. 120-21

città - criminali e puttane mantenute -, «La Gazette des tribunaux» e «Le Moniteur» dimostrano che bisogna solo aprire gli occhi per conoscere il nostro eroismo.<sup>20</sup>

Come hanno evidenziato Rosen e Zerner, contro Boime, i pittori d'avanguardia «non lavoravano ai margini della cosiddetta arte ufficiale, ma contro quest'arte; la loro pittura nega il sistema di valori che nutriva le celebrità del Salon».<sup>21</sup> Daniel Halévy ricorda che una volta, di fronte a una scena merovingia di una di queste celebrità del Salon, Jean-Paul Laurens, raffigurante una donna in fuga dalla sua casa in fiamme, Edgar Degas gli avesse detto: «Bene, lei pensa di sapere perché questa fanciulla sta scappando via così velocemente? Lei non sa un bel niente: è perché non va d'accordo con lo sfondo».<sup>22</sup> È stato impossibile trovare una riproduzione di quest'ultima opera, ma un altro quadro di Laurens, dipinto nel 1875, l'anno dopo la prima mostra impressionista, *La scomunica di Roberto il Pio* (Louvre), può dare un'idea della distanza che separa il lavoro di Laurens da quanto stava avvenendo nella pittura d'avanguardia in questo periodo (questo accade malgrado le presunte opinioni progressiste e certamente anticlericali del pittore<sup>23</sup>). Anche quando Laurens usa una pennellata maggiormente interrotta, come nel *Vecchio Clotario* (ubicazione ignota), uno schizzo dal ciclo merovingio, le differenze con la pittura d'avanguardia sono ancora enormi. Incidentalmente, Laurens è un altro di quegli artisti che mostrano come, dopo gli anni Sessanta, sia difficile tracciare una netta linea di demarcazione tra la pittura accademica e quella ufficiale. Le affiliazioni ufficiali dell'artista sono chiare sia nel soggetto del suo lavoro sia nella tecnica, ed effettivamente egli eseguì decorazioni murali per edifici pubblici, come l'Hôtel de Ville di Parigi e il Panthéon. Nel 1886, tuttavia, allo zenith della sua carriera, divenne un accademico (il che dà un'idea del gusto dell'Accademia al tempo della ottava e ultima mostra degli Impressionisti): negli ultimi trenta o quarant'anni dell'800 la differenziazione fra pittura ufficiale e accademica perde almeno in parte di significato e inoltre, cosa ancora più importante, la sola vera opposizione in questo momento era quella fra pittura accademica e avanguardia.

\* \* \*

---

<sup>20</sup>Ivi, p. 122

<sup>21</sup>Rosen e Zerner 1984, p. 212

<sup>22</sup>Daniel Halévy, *Quelques conversations de Degas notées par Daniel Halévy en 1891-1893*, in Marcel Guerin (a cura di), *Lettres de Degas*, nuova ed., Parigi, Editions Bernard Grasset, 1945, p. 270

<sup>23</sup>Sulle opinioni politiche di Laurens v. Michael Driskel, «*To Be of One's Own Time*»: *Modernization and Secularism and the Art of Two Embattled Academicians*, «Arts Magazine», vol. 61, n. 4, dicembre 1986, pp. 84-88

Come nasce il concetto di avanguardia? La parola avanguardia, con riferimento alle arti, fu impiegata per la prima volta nel 1825 dal pensatore socialista utopistico Henri de Saint-Simon, per designare l'élite intellettuale che egli desiderava avesse una posizione di comando nella società futura da lui prefigurata.<sup>24</sup> In questo modo la parola assume anche una sfumatura politica, che mantiene in un famoso passo di Henri Laverdant, altra figura connessa al socialismo utopistico e specificamente fourierista, che scrisse nel suo pamphlet dal titolo *Della missione dell'arte e del ruolo degli artisti*, del 1845:

L'arte, espressione della società, manifesta nelle sue vette più alte, le più avanzate tendenze sociali; è precorritrice e rivelatrice. Quindi, per sapere se l'arte soddisfa degnamente la sua missione specifica come iniziatrice, se l'artista è veramente all'avanguardia, bisogna sapere dove sta andando l'umanità, sapere qual è il destino della specie umana.<sup>25</sup>

Questo passo, assieme alla famosa affermazione di Daumier *Il faut être de son temps* (bisogna essere del proprio tempo), introduce una delle idee cruciali dell'avanguardia, che mina alla base il principio di autorità sia nell'arte sia nella politica, cioè l'assunto, come ha messo in evidenza George Boas, «che la storia [fosse] divisa in epoche diverse tra loro non nei caratteri superficiali, come i costumi (...) o il linguaggio, ma in questioni fondamentali come i modi di pensare e di valutare».<sup>26</sup> Si tratta dell'inizio di quel legame tra arte moderna e contemporaneità che costituisce forse il tratto saliente della nostra idea di avanguardia, col suo corollario della ricerca del nuovo, da tante parti criticata in questi ultimi anni.

Naturalmente il legame con la politica, il ruolo sociale trainante attribuito da Saint-Simon e da Laverdant all'artista d'avanguardia, non è necessariamente o esplicitamente presente in tutti gli artisti avanzati. Tuttavia la nozione di avanguardia viene associata, e spesso identificata con qualcosa di pericoloso per la struttura sociale, e questo dà conto, in larga misura, della ricezione spesso furibonda che tanta arte nuova riceve dai poteri costituiti dell'arte e della politica.

Il riconoscimento del ruolo guida degli artisti d'avanguardia (concetto

---

<sup>24</sup>La frase di Saint-Simon riferita all'avanguardia è citata in Linda Nochlin, *The Invention of the Avant-Garde: France 1830-80*, in Thomas B. Hess e John Ashbery (a cura di), *The Avant-Garde*, «Art News Annual», vol. 36, 1968, pp. 11-12

<sup>25</sup>Cit. in ivi, p. 12

<sup>26</sup>George Boas, *Il Faut Être de Son Temps*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 1, n. 1, primavera 1941, pp. 52-53

che sta al cuore non soltanto dell'idea ottocentesca, ma anche di quella novecentesca: si pensi al Clement Greenberg di *Avanguardia e kitsch*, tanto per fare un nome), del loro potere rivoluzionario di sovvertire l'esistente, e di conseguenza la consapevolezza del loro isolamento, sono espressi con grande lucidità dallo scrittore Emile Zola (forse il maggior sostenitore della nuova pittura negli anni 60) nella introduzione a *Mon Salon*, il suo saggio critico sul Salon del 1866, una introduzione concepita in forma di dedica al suo amico, fin dalla giovinezza, Paul Cézanne, il pittore che collezionò il maggior numero di rifiuti al Salon in quel decennio:

Per dieci anni siamo stati a parlare di arte e letteratura (...), abbiamo discusso una sorprendente quantità di idee, abbiamo esaminato e respinto tutti i sistemi, e, dopo tanta fatica, ci siamo detti l'un l'altro che, tranne la vita potente e individuale, esistono soltanto bugie e cose prive di senso (...). Viviamo dentro alle nostre ombre, reclusi, poco socievoli; troviamo piacere [solo] nei nostri pensieri. Ci sentiamo come perduti nel mezzo della folla compiacente e leggera. Cerchiamo degli uomini in tutte le cose, vogliamo trovare in ogni opera, quadro o poema, un accento personale. affermiamo che i maestri, i geni, sono creatori che, ciascuno di loro, hanno creato un mondo di ogni cosa, e rifiutiamo i discepoli, gli impotenti, coloro il cui mestiere è di rubare qui e là qualche briciola di originalità.

Tu sai che noi siamo dei rivoluzionari senza saperlo?<sup>27</sup>

E Zola pone anche il seguente interrogativo: «La storia sarà dunque sempre la stessa? Bisognerà sempre parlare come gli altri o tacere?»<sup>28</sup>

L'asserzione della necessità di originalità e dell'alienazione dell'artista dalla società sono i caratteri dominanti di questo passo. Il che significa da un lato che l'avanguardia era consapevolmente schierata contro la ripetizione di formule tipica della pittura accademica, cioè contro quella codificazione del come dipingere nel modo giusto incarnata nella «ideologia della superficie leccata»,<sup>29</sup> nella nozione del «finito». Dall'altro, che l'avanguardia andava contro quella «immediata accessibilità» che il critico Léon Rosenthal (seguito in questo da Rosen e Zerner) considerava la caratteristica principale della pittura del *giusto mezzo*, alla base del successo di questa pittura presso il pubblico.<sup>30</sup>

Se si vuole mantenere, come strumento di lavoro, la polarizzazione tra

---

<sup>27</sup>Zola 1866, pp. 90-91

<sup>28</sup>Ivi, p. 91

<sup>29</sup>Così definita in Rosen e Zerner 1984, cap. 8

<sup>30</sup>v. ivi, p. 117 e sotto

arte ufficiale e accademica, suggerita da Boime, si possono enucleare rispettivamente l'estetica della «superficie leccata» e la permeabilità del soggetto del quadro come le caratteristiche principali dell'una e dell'altra tendenza e, attraverso questa opposizione, cercare di esplorare il sistema di controlli ed equilibri sui quali si basava il consenso sociale nei confronti dell'arte accademica e ufficiale, sistema che era sentito seriamente minacciato dall'avanguardia.

Un quadro come *La nascita di Venere* di William Bouguereau, di cui esiste più di una versione (scelgo quella del 1863, del Musée des Beaux-Arts di Nantes), per la levigatura quasi metallica delle forme, si può considerare l'epitome della «ideologia della superficie leccata». Un'altra versione, assolutamente identica, fu esposta al Salon del 1879, lo stesso anno della quarta mostra impressionista. Il dipinto di Bouguereau rappresenta Venere appena emersa dalle acque e salutata da tritoni, ninfe ed eroti; i due eroti in primo piano sul dorso del delfino sono, molto verosimilmente, Eros e Anteros, figli di Venere e Marte, il cui carattere antinomico è simboleggiato dall'opposta direzione del loro sguardo, e dal delfino, simbolo esso stesso di antinomia, della *coincidentia oppositorum*. Il dipinto adopera quindi un linguaggio codificato, forse non immediatamente comprensibile al visitatore medio del Salon del '79, o almeno così si può pensare stante che il Salon era a quel tempo intrattenimento di massa e richiamava centinaia di migliaia di visitatori, non tutti al corrente della mitologia e del significato delle complesse codificazioni presenti in questo quadro. Alcuni dei visitatori, anche qui non tutti, potevano riconoscere le fonti della composizione, la *Galatea* di Raffaello (di cui Bouguereau aveva dipinto una copia come decorazione murale per l'imprenditore ferroviario e banchiere Emile Péreire, uno dei fondatori del Crédit Immobilier, il che dà un'idea del collezionismo di questo genere di pittura nella Francia di allora: i fratelli Péreire, tuttavia, avevano anche una importantissima collezione di paesaggi moderni<sup>31</sup>) e Ingres.<sup>32</sup> Raffaello e Ingres erano ben noti al visitatore colto del Salon di quel tempo, ma quel che era ancor più familiare a tutti coloro che si recavano al salon era il trattamento della superficie pittorica, la levigatura perfetta delle figure e degli oggetti, la «superficie leccata», il *fini*. Come aveva precocemente messo in evidenza Charles Baudelaire nel 1845, scrivendo in difesa di Corot, «l'occhio del pubblico si è talmente abituato a questi pezzi lucenti, puliti e industriosamente lucidati che egli [Corot] è continuamente rimproverato di non sapere come si dipinge».<sup>33</sup> Secondo Rosen e Zerner il *fini* rappresentava un'«etica

<sup>31</sup>Sulla raccolta dei Péreire v. Adams 1994, p. 125

<sup>32</sup>Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, *William Bouguereau*, cat. della mostra, 1984, v. n. 89, pp. 214-16

<sup>33</sup>Charles Baudelaire, *Salon de 1845*; cit. in Rosen e Zerner 1984, p. 223

del lavoro» e «diventava una garanzia per il borghese - specialmente per quel grande borghese che era lo Stato - contro gli imbrogli (...). Il *fini*, che aveva il vantaggio di essere facile da apprezzare, a differenza della vera virtuosità tecnica, simboleggia il lavoro accurato ed è garanzia di responsabilità sociale». <sup>34</sup> Gli stessi autori sottolineano con finezza, tuttavia, che su questo punto il «finito» ha un qualche tasso di ambiguità perché, se da un lato afferma l'idea del lavoro ben fatto, dall'altro ne oblitera le tracce materiali, «cancella le evidenze del pannello, lucida i bordi irregolari delle forme (...), nasconde il fatto che il quadro è un oggetto reale fatto di materia pittorica». <sup>35</sup>

Nelle opere dell'artista d'avanguardia, invece, l'uso dell'artificio è proclamato, la presenza fisica della materia pittorica è celebrata (...). L'atto della pittura rimane un lavoro come un altro (...). Enfatizzando il quadro come rappresentazione, l'artista conferma l'esistenza di ciò che sta dietro alla rappresentazione, [mentre] nella pittura «finita» (...) la trasparenza della pittura, la sua mancanza di resistenza, enfatizza il carattere fittizio di ciò che è rappresentato. Così trattamento e soggetto, *fini* ed esclusione della vita quotidiana [dall'opera] servono allo stesso scopo. <sup>36</sup>

Dalla qualità liscia e lucidata della «superficie leccata» l'osservatore poteva quindi trarre una doppia rassicurazione: anzitutto che il pittore aveva fatto un buon lavoro, che non stava imbrogliando; e in secondo luogo che arte e società fossero stabili, immutabili. Al tempo del Salon del 1879, tuttavia, questo quietismo non era accettato da tutti: molti artisti e critici erano da tempo in lotta contro la pittura accademica e ufficiale, ad esempio Joris-Karl Huysmans che della *Venere di Bouguereau* scrive:

In accordo con Cabanel, Bouguereau ha inventato la pittura a gas, il pezzo gonfiato. Non è più di porcellana; è di flaccidità leccata; è, non so che cosa, qualcosa di simile a carne molle di polipo. La *Nascita di Venere* (...) è di una povertà senza nome. La composizione è quella che usano tutti. Una donna nuda su una conchiglia al centro. Tutt'intorno altre donne si trastullano nelle solite pose. Le teste sono banali; simili a quelle immagini che si vedono ruotare nelle vetrine dei parrucchieri; ma quel che è ancora più spaventoso sono i busti e le gambe. Prendete la *Venere*

---

<sup>34</sup>Rosen e Zerner 1984, p. 222

<sup>35</sup>*Ibid.*

<sup>36</sup>Ivi, pp. 223-24

dalla testa ai piedi: è una pelle da battiloro mal gonfiata. Né muscoli, né nervi, né sangue. E' un miracolo che quest'infelice possa reggersi in piedi. Il tocco di uno spillo sul petto e cadrà ogni cosa. Il colore è cattivo e cattivo il disegno. [Il quadro] è eseguito come le cromolitografie sulle scatole di caramelle. Le mani [del pittore] si muovono da sole e disegnano corpi meccanicamente flessuosi.

Viene da urlare di rabbia quando si pensa che questo pittore, nella gerarchia dei pittori mediocri, è un maestro, il capo di una scuola, e che questa scuola, se nessuno si prende cura della situazione, diventerà molto facilmente la più assoluta negazione dell'arte!<sup>37</sup>

Così veniva vista la pittura accademica da un critico d'avanguardia proprio nei giorni in cui veniva prodotta. Oltre alle critiche sulla composizione, la resa anatomica della figura, il colorito scadente, critiche rivolte al piano dell'abilità pittorica, di quella presunta sapienza tecnica che l'accademia intendeva conservare in contrasto con gli innovatori indipendenti - non è l'avanguardia che imbrogliava, sembra dire Huysmans, ma l'Accademia - la recensione di Huysmans contiene un'altra rampogna, più sottile, alla Venere di Bouguereau e in generale alla pittura accademica: la banalità, l'uso di un linguaggio ormai consunto, il *kitsch*. L'accademia è buona soltanto a creare immagini simili a quelle esposte nelle vetrine dei parrucchieri, o stampate sul coperchio delle scatole di caramelle. E quest'assenza di originalità agli occhi dell'avanguardia equivale alla dannazione. Da qualche anno, presso certa critica «revisionista» che prende posizione contro la «leggenda» dell'avanguardia, si assiste alla tendenza opposta, per cui nel catalogo di una retrospettiva dedicata a Bouguereau tenutasi a Montreal nel 1984, a proposito della Venere si può leggere quanto segue (l'autore è Mark Steven Walker):

Dal punto di vista pittorico l'opera è una meraviglia. la superficie è solida, con le transizioni tra le forme ottenute senza saldature apparenti. Le qualità astratte del modo di stendere il colore da parte di Bouguereau sono certamente altrettanto emozionanti di quelle riscontrabili in Degas o in Sargent, e l'abilità con cui l'artista pone in contrasto passaggi in sordina e altri finemente modellati con accenti di colore e di pittura di bravura è consumata.<sup>38</sup>

Il contesto entro il quale questa revisione del passato si è messa in moto è quello della «critica della modernità» - secondo il titolo di un libro famoso di

---

<sup>37</sup>Huysmans 1879, pp. 18-19

<sup>38</sup>Montreal, *William Bouguereau*, p. 216

Jean Clair -; del generale clima di rifiuto della retorica dell'avanguardia, per cui l'originalità, l'individualismo, l'autorialità, la costruzione della soggettività tipiche di quella nozione del moderno che va da Baudelaire a Greenberg e oltre, e da Manet all'astrazione degli anni '50 del '900, divengono falsi valori. Questa posizione di rigetto di tanti motivi dell'avanguardia ha prodotto nell'arte di ricerca degli ultimi trenta o quarant'anni risultati importanti, ma quando il risultato della revisione del modernismo porta alla rivalutazione di Cabanel, Bouguereau, o Alma Tadema - col mercato che segue e ringrazia -, mi permetto di avere qualche dubbio sui suoi fondamenti culturali.

\* \* \*

F'in qui si è cercato di dare una idea di quel che era la pittura accademica al tempo degli Impressionisti. E' quindi il momento di analizzare la seconda delle due categorie indicate sopra come antinomiche all'avanguardia: il «giusto mezzo».

Lo storico che negli studi novecenteschi riporta in auge la nozione di giusto mezzo è Léon Rosenthal, nella secondo volume di un dittico dedicato dall'autore alle vicende dell'arte francese del primo '800. Il libro si intitola *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, fu pubblicato nel 1914, ed è ancora fondamentale per la chiarezza analitica e la lucidità con cui descrive la situazione dell'arte francese durante la Monarchia di luglio. Uomo di solide basi, grande chiarezza di pensiero, progressista in politica e piuttosto conservatore nei fatti artistici, al corrente dell'arte moderna (era imparentato per via di matrimonio con Roger Marx, uno dei grandi critici d'arte francesi tra '800 e '900), Rosenthal dà una lettura intelligente del *juste milieu* in una chiave, se così si può dire, «modernista» *ante litteram*, identificando la pittura francese del giusto mezzo con il cattivo gusto borghese. Sebbene l'analisi sia limitata nel tempo al 1848, i suoi strumenti sono utili per comprendere alcuni aspetti dell'arte francese almeno fino agli anni Settanta dell'800.

Romantici e pittori astratti - scrive Rosenthal con riferimento a Delacroix da un lato e a Ingres dall'altro - radunarono attorno a sé un piccolo numero di artisti e furono oggetto di sarcasmi simili da parte di una folla ignorante e prevenuta. La fortuna che fu loro rifiutata, fu accordata a degli artisti meno alteri,<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup>Rosenthal 1914, p. 202

cioè agli artisti del giusto mezzo, caduti oggi, dice Rosenthal, quasi nel dimenticatoio. Il loro tratto distintivo, aggiunge lo studioso, è «l'assenza di ogni carattere spiccato».<sup>40</sup>

Mentre anche un'opera minore di Delacroix o Ingres, riporta il nostro pensiero verso la personalità di cui essa è impregnata, un lavoro firmato da uno di questi maestri timidi non può rivelare che ingegnosità o virtuosismo; secondo un'espressione tante volte ripetuta, essi [gli artisti del giusto mezzo] dipingono spesso bene, mai meglio: non hanno stile.<sup>41</sup>

È in questo senso che Rosenthal appare in certa misura «modernista»: perché egli è convinto che si possa parlare di stile solo quando il linguaggio dell'arte trasmette una presenza individuale forte e originale, quando l'arte possiede qualcosa che va oltre il riferimento alla realtà o alla storia ed è in grado di dare a chi osserva anche il ritratto di un'anima, di una personalità. In rapporto ad uno di questi fortunati pittori del giusto mezzo, Horace Vernet, Rosenthal introduce l'idea di una «estetica ufficiale»<sup>42</sup>, basata, pur nelle differenze artistiche e caratteriali tra pittore e pittore, sul «carattere comune di aver ripudiato tutto ciò che era assoluto o eccessivo».<sup>43</sup> La tendenza che questi artisti incarnano, in pieno accordo - come ha notato Albert Boime - con la filosofia del tempo è, quindi, eclettica; e l'intellettuale «eclettico si considerava imparziale, tollerante, e in opposizione a tutti i punti di vista faziosi o unilaterali».<sup>44</sup>

Di fronte al lavoro dei pittori del giusto mezzo

si sarà colpiti anzitutto - secondo Rosenthal - dalla sua immediata intellegibilità (...). Le forme saranno convenzionali (...). Le linee definiscono tutte le masse, delle indicazioni salde modellano tutti i volumi e guidano l'occhio senza pretendere da esso alcuna collaborazione. Il colore interviene con intenzioni identiche. Esso raggiunge lo scopo di determinare gli esseri e le cose dando loro gli aspetti in base ai quali sono generalmente conosciuti.<sup>45</sup>

Tutti gli sforzi del pittore del giusto mezzo si orientano verso la «chiarezza».<sup>46</sup> E aggiunge una osservazione che chiarisce la distanza di questa pittura da quella romantica e accademica. L'artista del giusto mezzo

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 203

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 204

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 205

<sup>44</sup> Boime 1980, p. 22; v. anche pp. 29 e 35

<sup>45</sup> Rosenthal 1914, pp. 205-206

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 206

spinge l'esecuzione [del quadro] non sino al momento in cui crede di essersi completamente espresso, ma sino al punto in cui la tela avrà un aspetto risolto e finito. Quando lo mostra al pubblico, in mancanza di qualità positive, ha, perlomeno, evitato le negligenze, gli errori grossolani, e si è assicurato un merito in negativo.<sup>47</sup>

Questo perché il giudice primo del lavoro, cioè il pubblico, non si interessa alla stesura pittorica come tale ma, avverte Rosenthal, dall'immagine si aspetta anzitutto un «soggetto».

Questa necessità, questa predominanza del soggetto, è il segno più certo dell'inferiorità del giusto mezzo. La pittura non è che un supporto; l'interesse del quadro non dipende dal suo merito estetico, ma dalla scena rappresentata: il pittore deve essere un drammaturgo capace, buon costumista, abile regista. rappresenta sulla tela tutto quel che potrebbe essere mostrato su un teatro.<sup>48</sup>

E Rosenthal cita al riguardo un testo del 1840 del critico Alphonse Karr:

Il pubblico numeroso, il pubblico che viene [al Salon] dalle undici a mezzogiorno non fa caso a quelle qualità [pittoriche] che non vede; si preoccupa solo del soggetto, se vede una battaglia, vuole sapere qual è; [e] se i Francesi hanno vinto il quadro sembra già un po' meglio.<sup>49</sup>

L'artista del giusto mezzo non differisce quindi sostanzialmente dal pubblico di massa cui si rivolge; è soltanto più bravo a dipingere. Non attinge quindi all'ispirazione del genio: e perciò non ha stile, ma «ricerca le apparenze della grande arte».<sup>50</sup> Per questo spesso affronta l'esecuzione di «grandi macchine» da Salon. In questo senso l'arte di Paul Delaroche, ad esempio, «dissocia la pittura propriamente detta dall'emozione drammatica e sacrifica a quest'ultima tutto l'interesse estetico puro».<sup>51</sup> Pur avendo preso in prestito dalla storia drammi molto emozionanti, Delaroche dal punto di vista pittorico li tratta secondo la loro veste «più banale».<sup>52</sup> Quindi, «il «giusto mezzo» fa, anzitutto, illustrazione»,<sup>53</sup> tanto che Boime paragona uno dei maggiori

---

<sup>47</sup>Ivi, p. 207.

<sup>48</sup>*Ibid.*

<sup>49</sup>Alphonse Karr, «Les Guépes», aprile 1840, p. 67; cit. in ivi, p. 227

<sup>50</sup>Ivi, p. 209

<sup>51</sup>Ivi, p. 214

<sup>52</sup>Ivi, p. 215

<sup>53</sup>Ivi, p. 216

eclettici attivi sotto la Monarchia di luglio, Horace Vernet, al famoso illustratore americano Norman Rockwell.<sup>54</sup>

Una siffatta spinta illustrativa era spesso declinata su scala monumentale, sebbene, secondo Rosenthal, le opere di genere minore, e specialmente i ritratti, siano le migliori di questa tendenza. La legittimazione sociale del «giusto mezzo» deriva in prima battuta dall'appello che quest'arte ha sulla borghesia; il suo momento di grazia è infatti quello della monarchia di Luigi Filippo, mentre, nota Rosenthal, un governo assoluto, con un vertice e una burocrazia più ristretti ed elitari avrebbero promosso un'arte più aristocratica e di conseguenza più attenta ai valori estetici.<sup>55</sup>

In realtà il punto di vista eclettico incarnato dall'arte del *juste milieu* fu sostenuto anche precedentemente sotto i governi della Restaurazione<sup>56</sup> e si vedrà in seguito come anche durante il Secondo Impero il giusto mezzo fosse ancora popolare presso la burocrazia statale e il pubblico: la grande forza di quest'arte risiede infatti nel suo potere di rispondere a una esigenza manifestata con forza nel 1836 da Alfred de Musset: «Bisogna che la forma sia accessibile a tutti».<sup>57</sup>

Non sorprende, visto il cinismo culturale di quest'ala della pittura francese, la sua indifferenza ai valori della forma sul piano dell'estetica e dell'espressione individuale, che in un clima postmoderno come quello in cui viviamo da una trentina d'anni a questa parte, essa sia in piena rivalutazione, sia dal punto di vista degli studi, sia da quello del collezionismo e del mercato, fenomeno che include, come si è detto, anche le forme tarde, della seconda metà dell'800, della pittura accademica.

Da quanto si è detto sin qui, si può concludere con Rosen e Zerner che il carattere precipuo della pittura ufficiale, o del giusto mezzo, sia l'immediata intellegibilità, l'accessibilità istantanea. Per verificare questa ipotesi in concreto si può analizzare un'opera eseguita diciassette anni prima della *Venere* di William Bouguereau, *I Romani della Decadenza*, dipinta da Thomas Couture nel 1846, esposta al Salon dell'anno successivo e subito acquistata dallo Stato. Non tutti, in realtà, sono convinti che Couture - allievo prima di Antoine-Jean Gros e poi di Paul Delaroche, rispettivamente l'artista, Gros, nel cui atelier si formano i maggiori artisti del «giusto mezzo» e il pittore, Delaroche, che ne è forse l'incarnazione più tipica - appartenga al *juste milieu*. Boime, che all'artista ha dedicato una poderosa monografia, la pensa così, mentre Rosen e Zerner lo considerano troppo raffinato nella stesura pittorica per essere considerato tale: secondo i due autori, infatti, la tecnica di Cou-

---

<sup>54</sup>Boime 1980, p. 44

<sup>55</sup>Rosenthal 1914, p. 226-26

<sup>56</sup>Boime 1980, p. 25

<sup>57</sup>Alfred de Musset citato (senza estremi precisi) in Rosenthal 1914, p. 229

ture «produce effetti fortemente pittorici e attrae attenzione sulla superficie dipinta»,<sup>58</sup> secondo una logica a loro avviso molto diversa da quella più facile di pittori più tipici del *juste milieu*, come Léon Cogniet, Delaroche e Horace Vernet. Lo stesso Boime ammette che *I Romani della Decadenza*, malgrado il suo enorme successo, fosse stato criticato da alcuni osservatori per la sua mancanza di finito.<sup>59</sup> La *grande machine* di Couture, tuttavia, esemplifica meglio di tanti altri dipinti il carattere di narratività e di racconto, di teatralità, se si vuole, considerati necessari dal pubblico del Salon e dal sistema politico e burocratico che sosteneva questa istituzione. Il contrasto fra aree molto finite, come il portico o le statue antiche, e parti più sommariamente trattate, come il gruppo delle figure, ad esempio, è attentamente calcolato, e fu lodato da Théophile Gautier:

L'opposizione tra il suo [di Couture] disegno e il suo colore produce un forte contrasto (...). Il suo tocco ha una sicurezza da maestro e uno straordinario equilibrio. In un punto la tela è appena coperta; in un altro, scompare sotto una forte pigmentazione: una sezione consumatamente finita confina con una parte colpita da un pennello feroce.<sup>60</sup>

Da questo punto di vista, la differenza più sensibile è quella tra le figure agitate nel secondo piano e l'architettura accuratamente descritta. Per il momento, tuttavia, è più importante soffermarsi sulla *permeabilità* del soggetto del dipinto, alla base del suo enorme successo.

Nel catalogo del Salon del '47 il dipinto era accompagnato da questi versi: «Più dannosa delle armi, la lussuria ci è precipitata addosso, e si vendica e rende schiavo l'universo».<sup>61</sup> Sono versi dalla sesta satira di Giovenale, che rendono esplicito il contenuto moralistico della rappresentazione. Anche in assenza di quei versi, tuttavia, il moralismo di questo grande dipinto sarebbe altrettanto evidente. Osservando il dipinto si è confrontati da una scena che si svolge su tre livelli. Un gruppo di persone è colto alla fine di un'orgia; c'è chi continua, e chi si accascia per stanchezza. L'idea di una notte trascorsa tra sesso e alcol è trasmessa, più che da ogni altra cosa, dall'agitazione della scena, dall'ubriaco a sinistra e, soprattutto, dall'espressione morbosa ed esausta della cortigiana al centro della composizione, prefigurazione dell'*Olympia* del più illustre degli allievi di Couture, Edouard Manet. Lo stesso significato di dissipazione è simbolicamente trasmesso dal vaso rovesciato e dai fiori a terra nell'immediato primo piano. Quel che appare ancor

---

<sup>58</sup>Rosen e Zerner 1984, p. 124

<sup>59</sup>Boime 1980, pp. 137-38

<sup>60</sup>Théophile Gautier, *Salon de 1847*, «La Presse», 30 marzo 1847; cit. in ivi, p. 139

<sup>61</sup>Cit. in ivi, p. 160

più significativo, tuttavia, è che questo gruppo di persone abbia pensato di organizzare un'orgia nel mezzo di un portico circondato dalle raffigurazioni dei padri fondatori. Possiamo sapere o non sapere chi rappresentano le statue - si tratta delle immagini «tutelari di grandi repubblicani romani»<sup>62</sup> -, ma non è difficile comprendere che le statue assolvono alla funzione di personaggi, e svolgono un ruolo di ammonimento sulla decadenza dei costumi. Non solo, ma la folla orgiastica insulta queste statue, moralmente e, se così si può dire, fisicamente: delle due statue all'estrema destra della composizione, una è usata dal personaggio dionisiaco per reggere la bottiglia da cui si versa il vino, l'altra medita, con un gesto quasi melodrammatico. Si definisce così un contrasto tra gli attori dell'orgia e le statue, quasi umanizzate. Non è tutto: tre figure, diverse dal gruppo principale (sono uomini ben vestiti e ritratti in atteggiamento meditativo) sono poste strategicamente ai due lati della composizione, una seduta a sinistra sul piedistallo di una delle statue, in posa melanconica, e due a destra in piedi. Queste ultime due figure, a causa della loro posizione proprio al margine della tela (la spalla di una delle due è quasi tagliata dalla cornice) partecipano dello spazio dell'osservatore: stanno lì apposta perché chi guarda si senta invitato a partecipare al giudizio moraleggiante sulla scena rappresentata: partecipano pienamente alla costruzione del significato generale del quadro, e non penso vadano visti come un «ripensamento artistico»,<sup>63</sup> come ritiene invece Boime. Ciononostante, il significato del quadro rimane in certa misura ambivalente:<sup>64</sup> l'osservatore è invitato a contemplare una scena su cui è chiamato a esprimere una condanna, ma al tempo stesso è condotto a guardare voyeuristicamente una scena d'orgia con toni fortemente erotici. Altro elemento di ambiguità del dipinto è che molte figure sembrano personaggi contemporanei abbigliati in costume antico,<sup>65</sup> il che fa oscillare il riferimento del quadro tra il passato e il presente. Anche se il commento sociale fosse riferito alla realtà attuale, tuttavia, esso resta generico: se il quadro fosse stato un attacco esplicito alla decadenza morale e politica degli ultimi anni della monarchia di Luigi Filippo, non sarebbe stato acquistato dal Governo ancor prima del suo completamento, come invece avvenne. Sembra quindi un'opera genericamente moralistica e politicamente neutrale, neutralità politica d'altronde non sorprendente in un artista che navigò con successo lungo tre regimi politici, la Monarchia di luglio, la Seconda Repubblica, il Secondo Impero e che cercò persino di accattivarsi i tedeschi durante la guerra franco-prussiana. E tuttavia, malgrado tutte questi elementi di difficoltà, il senso generale del dipinto è chiaro

---

<sup>62</sup>Ivi, p. 139

<sup>63</sup>Ivi, p. 141

<sup>64</sup>Ivi, p. 142

<sup>65</sup>Ivi, p. 137

al primo colpo d'occhio. Non richiede una conoscenza di fonti letterarie o artistiche per essere compreso, a differenza della Venere di Bouguereau. E' un quadro che proprio in virtù della banalità di quel che dice è comprensibile a tutti; è capace di suscitare emozioni presso il pubblico non sofisticato, che richiedeva questo genere di pittura. Come nota nel 1866 Emile Zola:

Per il pubblico un'opera d'arte, un quadro, è una cosa soave che eccita l'animo in modo dolce o in modo terribile; è un massacro, dove le vittime ansanti gemono e si trascinano sotto i fucili che le minacciano; o è una deliziosa fanciulla, fatta di neve, che sogna al chiaro di luna, appoggiata al fusto di una colonna. Voglio dire che la folla vede in una tela un soggetto che la cattura alla gola o al cuore, e che non domanda altra cosa all'artista che una lacrima o un sorriso.<sup>66</sup>

O, come dice l'anno successivo nel saggio dedicato a Manet: «Per la folla esiste soltanto il soggetto».<sup>67</sup>

Tirando le fila del ragionamento sin qui svolto, l'accettazione dell'arte da parte del grande pubblico nel momento dell'arte francese preso in considerazione sin qui, sembra dipendere dall'esistenza di un punto di minor resistenza, costituito nell'arte accademica dalla tecnica e nell'arte ufficiale dal soggetto. Nella pittura degli accademici il soggetto è sofisticato, non comprensibile a chi non abbia un minimo di conoscenze storico-artistiche, ma la «superficie leccata» garantisce il rispetto oggettivamente accertabile di una norma tecnica socialmente condivisa: il bravo pittore dipinge secondo stadi razionalmente scanditi che conducono verso il fine programmato; la perfetta levigatura delle forme non offre ostacolo agli occhi; tutto il lavoro e tutta la materia si tramutano, senza residui, in forma. Di contro, nell'arte ufficiale la pennellata può farsi a tratti più risentita e spontanea: la superficie è più sensibile al tocco dell'artista e lascia percepire la materialità della pittura; in qualche misura, quindi, resiste al totale illusionismo. Il soggetto del quadro è tuttavia totalmente permeabile, concepito per suscitare emozioni semplici e immediate, privo dell'intellettualizzazione di tanta arte accademica. In questo sistema sembra esistere, tra le due polarità, un sistema di controlli e di equilibri in base al quale allo spettatore è sempre offerto un modo di superare le difficoltà: un'apertura attraverso cui il riguardante può agevolmente entrare in rapporto col dipinto. Sia nell'arte accademica, sia in quella ufficiale c'è un percorso privilegiato di ingresso all'opera, una via senza ostacoli lasciata aperta all'osservatore. In entrambi i casi, cioè, c'è quella

---

<sup>66</sup>Zola 1866, p. 107

<sup>67</sup>Zola 1867, p. 159

«predigestione» dell'arte per l'osservatore che Clement Greenberg considera la principale caratteristica del *textitkitsch*, in opposizione all'avanguardia.<sup>68</sup> Una delle principali caratteristiche di quella «disumanizzazione dell'arte» che il filosofo José Ortega y Gasset ritiene la principale conseguenza sociologica della nascita dell'avanguardia<sup>69</sup> ha a che fare proprio con il rifiuto di predigerire l'arte per il pubblico. L'arte d'avanguardia mira a un'arte dotata di molteplici stratificazioni di significato, un'arte che pone interrogativi complessi sia in termini di forma sia in termini di contenuto e, a differenza dell'arte accademica o ufficiale di questo momento della pittura francese, non cerca di neutralizzare i problemi, ma al contrario di suscitargli. Bisogna quindi assumere che il carattere generale dell'avanguardia, di fronte a declinazioni ormai consuete di un linguaggio fondato sul passato, fosse quello di riproblematizzare l'arte, dichiarare l'inesauribilità dei significati trasmessi dalle opere, e reintegrare, così facendo, l'unità indissolubile dell'opera, senza offrire una strada privilegiata per entrarvi, senza fornire una chiave per comprenderne il senso ad una prima occhiata. Come scrive T. J. Clark, uno storico assai importante di questo momento cruciale della pittura francese: «Il moderno, per ripetere il mito ancora una volta, è il marginale, è l'ambiguità, è la mescolanza delle classi e delle classificazioni, è l'anomia e l'improvvisazione, è il regno dell'illusione generalizzata». footnoteClark 1985, p. 49

\* \* \*

Sin qui, attraverso due opere esemplari, si è definito un primo terreno di riferimento, ancora molto generale. Per capire qualcosa di più e arricchire questi primi elementi di contesto conviene adesso andare a vedere nel concreto della storia e dello scandirsi degli eventi, quasi anno per anno, come si svolse la storia della pittura in Francia nei Salon. Perché i Salon? Perché come è stato già brevemente accennato i pittori d'avanguardia cercano per tutta la durata degli anni '60 di esporre e di farsi conoscere attraverso il Salon. Alternative reali in effetti non esistevano, e lo dimostra un fatto: come ha sostenuto con un'analisi molto attendibile la studiosa americana Jane Mayo Roos, sebbene i primi segni significativi di impazienza da parte dell'avanguardia unita (Manet, Monet, Renoir, Cézanne e tanti altri dei futuri Impressionisti) contro il Salon si fossero avuti in occasione dell'edizione del

---

<sup>68</sup>Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), in id. *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgements*, a cura di John O'Brien, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1986, pp. 16-17.

<sup>69</sup>José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), in id., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, «Obras de José Ortega y Gasset», a cura di Paulino Garagorri, vol. 10, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 4a ed. riv., 1986

'66,<sup>70</sup> prima che questi sforzi portassero a una mostra indipendente e strutturata, alternativa a quella ufficiale, si dovette aspettare sino al 1874, anno della mostra nell'ex studio di Nadar in Boulevard des Capucines che tenne a battesimo il gruppo degli Impressionisti, mostra cui, come è noto, Edouard Manet, il pittore considerato il maggior precursore dell'impressionismo, l'iniziatore della pittura della vita moderna, rifiutò di partecipare per continuare a muoversi entro le maglie strette delle esposizioni ufficiali. Otto anni quindi, ricchi non solo di avvenimenti sul piano artistico, con in mezzo una esposizione universale, ma anche e soprattutto sul piano storico-politico, con la guerra franco-prussiana, persa dai francesi, la conseguente caduta di Napoleone III e il cambio di regime, dalla dittatura imperiale alla democrazia della Terza Repubblica, col peccato d'origine, quest'ultima, di aver represso nel sangue la Comune di Parigi, in una guerra civile di breve durata, ma di grande ferocia (30.000 morti circa). Gli strascichi della guerra civile si protrassero per circa un decennio, fino a quando alla fine degli anni '70 un'amnistia dei prigionieri politici non sancì il ritorno alla concordia nazionale; questi eventi segnarono profondamente la vicenda degli Impressionisti, da molteplici punti di vista. Il Salon del '66 sarebbe quindi la data giusta per iniziare una storia dei Salon immediatamente rilevante per la vicenda del gruppo impressionista. Tuttavia, come è stato fatto in occasione della mostra *Les Origines de l'Impressionnisme*<sup>71</sup> anche a noi conviene muovere un ulteriore passo indietro e considerare in rapida rassegna quanto avviene nei Salon che precedono il '66, arrivando almeno a comprendere nell'esame il Salon del '59. Se è vero infatti che nessuno degli artisti della generazione impressionista vi espose, ad eccezione di Pissarro, nato nel 1830 e quindi più vecchio dei suoi futuri compagni, è anche vero che quello del '59 fu il primo Salon visitato da quasi tutti i futuri impressionisti (tranne Cézanne) e la prima mostra ufficiale cui - a quanto pare - Manet cercò di esporre un dipinto (*Il bevitore di assenzio*; Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen), che gli fu rifiutato, dando inizio al suo complesso rapporto con la maggior istituzione d'arte francese del tempo. Scegliere il '66 lascerebbe fuori, inoltre, due Salon decisivi nella vicenda della pittura moderna francese, quello del '63, quando la giuria fu talmente severa nelle sue esclusioni che Napoleone III concesse il Salon des refusés, in cui venne esposto il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet; e quello del '65 in cui venne accettata l'*Olympia* dello stesso artista, che causò un enorme scandalo.

Brevemente, al Salon - gestito dal Ministro delle Belle Arti e per suo conto dal capo della sua burocrazia, il direttore generale delle Belle Arti - si inviavano opere divise in categorie comprendenti pittura, scultura, disegno

<sup>70</sup>Roos 1996, p. XIV (ma alla questione è dedicato in sostanza tutto il libro)

<sup>71</sup>Loyrette e Tinterow 1994

architettonico e incisione (talora ulteriormente divise in sottosezioni) che venivano accettate o respinte da una giuria. La giuria era composta in base a norme definite in un regolamento aggiornato e modificato di anno in anno, norme in grado di incidere significativamente sul volto che avrebbe assunto la mostra. Il regolamento del Salon dettava inoltre le date relative all'esposizione, le sezioni in cui doveva essere divisa, i criteri di allestimento e tanti altri aspetti solo apparentemente secondari della grande mostra, visitata ogni anno da centinaia di migliaia di persone. Alla fine della monarchia di luglio, come si è accennato, la giuria era composta esclusivamente da membri dell'Académie des Beaux-Arts, quarta divisione dell'Institut de France. Nel '48 dopo i moti del febbraio che condussero alla deposizione di Luigi Filippo e alla nascita della Seconda Repubblica, la giuria venne abolita e quell'anno poté esporre chiunque. Nelle edizioni dal '49 al '51 la giuria venne eletta direttamente dagli espositori del Salon. Nel '52, primo Salon del Secondo Impero dopo il colpo di stato che portò sul trono imperiale Napoleone III, la giuria fu eletta per metà dagli espositori e per metà nominata dall'amministrazione. Sotto Napoleone III le norme si fecero più rigorose: tra il '55 e il '63 il Salon ridiventò biennale, com'era stato sotto i governi della Restaurazione e in particolare dal '57 al '63 la giuria fu nuovamente messa nelle mani dell'Accademia di Belle Arti, con la conseguenza plateale che, vista la durezza nelle esclusioni, l'Imperatore concesse nel '63 agli artisti rifiutati l'opportunità di esporre in un Salon autonomo detto «Salon des refusés». Come si vedrà, dal '63 in poi le cose cambiarono nuovamente.<sup>72</sup>

Al Salon del '59, da cui si è deciso di partire, il panorama dell'arte francese contemporanea offerto al visitatore si mostrava variegato e complesso: comprendeva sia alcuni degli artisti che i nuovi pittori ammiravano, essenzialmente pittori della scuola di Barbizon, come Charles Daubigny e Constant Troyon, Camille Corot, ma anche Delacroix, Puvis de Chavannes e Fromentin; sia i detestati accademici, come Bouguereau, Flandrin, Gerôme e Baudry. Tra i futuri impressionisti l'unico a esporre fu Pissarro; Degas e Monet, giovanissimi, si limitarono al ruolo di spettatori, il primo appena tornato da un soggiorno triennale in Italia e, ancora sotto la suggestione di quanto gli aveva consigliato Gustave Moreau, guardò con attenzione al principe dei romantici, Eugène Delacroix, e non, come sarebbe stato lecito aspettarsi da lui prima dell'incontro fondamentale con Moreau, ai classicisti, seguaci di Ingres, che, per parte sua, era assente e non espose al Salon dal lontano 1834. La giuria, nel complesso, fu abbastanza aperta: tra le opere di tendenza moderna vennero escluse soltanto *Il bevitore d' assenzio* di Manet, *l' Autoritratto* (Musée de Grenoble) di Fantin-Latour, *La morte e il boscaiolo* (Ny Carlsberg Glypto-

---

<sup>72</sup>su queste vicende v. Roos 1996, pp. 1-10

tek, Copenhagen) di Millet e la *Lezione di Piano* (Taft Museum, Cincinnati) dell'americano James Abbott McNeill Whistler, allora attivo a Parigi nella cerchia di Courbet e Manet.<sup>73</sup> Courbet, invece, il pittore più controverso del momento, si autoescluse, ma venne accusato di essere responsabile di tutte le opere più trasgressive del Salon. Per certi versi il Salon del '59 segnò un punto di crisi nella pittura di storia (non in termini numerici, ma in termini di qualità) e invece un momento favorevole alla pittura di paesaggio e più, in generale, ai generi considerati inferiori nella gerarchia accademica, senza, tuttavia, che queste linee di tendenza portassero a una decisa affermazione di novità. I critici, favorevoli o contrari al Salon, concordano su un punto: il Salon del '59 segna la fine di un'epoca, senza però aprirne una nuova. Charles Baudelaire nota: «Nessuna esplosione; nessun genio ignoto».<sup>74</sup> Quanto a quelli conosciuti, Baudelaire loda soprattutto Delacroix, presente al Salon con otto opere, di dimensioni modeste. Del suo artista più amato, Baudelaire mette in luce principalmente il dono dell'immaginazione:

Mi sto torturando la mente per spremere fuori una formula che esprima in modo adeguato la *particolarità* di Eugène Delacroix. Straordinario disegnatore, prodigioso colorista, compositore fertile e ardente, tutto questo è manifesto ed è stato detto. Ma da dove nasce che egli produca la sensazione di novità? Che cosa mai ci offre più del passato? Grande al pari dei grandi, virtuoso al pari dei virtuosi, perché poi egli ci piace maggiormente? Si potrebbe dire che, con una immaginazione più ricca, egli esprime soprattutto ciò che è più segreto nel cervello, l'aspetto stupefacente delle cose, tanto la sua opera ritiene, senza alterarli, l'impronta e l'umore della sua concezione. E' l'infinito nel finito. Sì, è il sogno! (...) In una parola, Eugène Delacroix dipinge soprattutto l'*anima* nelle sue ore migliori.<sup>75</sup>

Vista la priorità accordata all'immaginazione, non sorprende che Baudelaire non apprezzi i generi considerati minori, particolarmente la pittura di paesaggio moderna: «Nel trionfo e nel predominio di un genere inferiore, nel culto insipido della natura, non purificata né interpretata dall'immaginazione, io scorgo un segno manifesto di generale decadimento»,<sup>76</sup> e più oltre il poeta lamenta che si sia «ridotta nella sfera del paesaggio la parte dell'immaginazione».<sup>77</sup> Baudelaire ne ha per tutti: l'arte di Daubigny «manca di

<sup>73</sup>Henri Loyrette, *La Salon de 1859*, in Loyrette e Tinterow 1994, p. 5

<sup>74</sup>Baudelaire 1859, p. 212

<sup>75</sup>Ivi, p. 237

<sup>76</sup>Ivi, p. 258

<sup>77</sup>Ivi, p. 261

solidità, con la grazia, ma anche la mollezza e inconsistenza di una improvvisazione». <sup>78</sup> I contadini di Millet «sono pedanti con una opinione troppo alta di sé. Ostentano una sorta di abbruttimento cupo e fatale che m'invaglia decisamente a odiarli». <sup>79</sup> «Troyon è l'esempio più bello di un'abilità senz'anima». <sup>80</sup> Va un po' meglio con Théodore Rousseau e Corot: «Pochi uomini - scrive Baudelaire - hanno amato più sinceramente la luce e hanno saputo renderla meglio [di Rousseau]», ma rimprovera al pittore l'«amore cieco della natura, unicamente e solo della natura, giacché scambia un semplice studio per una composizione». <sup>81</sup> Corot è invece l'«antitesi» di Rousseau; Baudelaire ne apprezza lo spirito costruttivo, ma, osserva, «non ha abbastanza spesso il diavolo in corpo». <sup>82</sup>

Uno dei rimproveri maggiori rivolti da Baudelaire alla pittura moderna di paesaggio è quella di aver sfumato la distinzione che intercorre tra studio e opera finita: è un rimprovero che sarebbe potuto venire in termini analoghi dai quartieri dell'accademia, sebbene per Baudelaire non si ponga una questione di tecnica, ma piuttosto di quantità d'immaginazione, di cui l'opera finita, per essere tale, deve contenere una dose notevole. È interessante che per sottolineare questo punto, il poeta scelga fra tutti gli esempi possibili, la pittura di Eugène Boudin (1824-1898), pittore normanno di motivi marini, il cui studio Baudelaire aveva visitato pochi giorni prima di scrivere le righe seguenti:

Può essere che gli artisti che praticano questo genere [il paesaggio] diffidino eccessivamente della propria memoria e adottino un metodo di trascrizione immediata, che si adatta appieno alla pigrizia del loro intelletto. Se, come è capitato a me di recente, avessero visto da Boudin (...) diverse centinaia di studi al pastello improvvisati a fronte del mare e del cielo, comprenderebbero ciò che essi fanno finta di non intendere, la differenza, voglio dire, che separa uno studio da un quadro. Ma Boudin, che pure potrebbe essere fiero della propria devozione alla sua arte, esibisce la sua curiosa collezione con grande modestia. Egli sa bene che tutto questo deve diventare quadro per il tramite dell'impressione poetica ricostruita dall'intenzione; e non pretende di spacciare per quadri i suoi appunti. Più avanti, non c'è da dubitarne, egli ci farà vedere nella compiutezza di un dipinto le prodigiose ma-

---

<sup>78</sup>Ivi, p. 259

<sup>79</sup>*Ibid.*

<sup>80</sup>*Ibid.*

<sup>81</sup>Ivi, p. 260

<sup>82</sup>Ivi, p. 260

gie dell'aria e dell'acqua. Questi studi mirabili così rapidamente e fedelmente schizzati secondo quanto di più incostante, o inafferrabile è nella forma e nel colore, onde e nubi, recano sempre, segnati in margine, la data, l'ora e il vento (...). Se Le è occorso [il Salon del 1859 di Baudelaire è scritto sotto forma di lettere al direttore della «Revue française»] qualche volta di conoscere simili bellezze meteorologiche, potrebbe controllare con la sua memoria l'esattezza delle osservazioni di Boudin. Nasconda la scritta con la mano, e indovinerà per suo conto la stagione, l'ora e il vento.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup>Ivi, pp. 262-63

## Chiave delle abbreviazioni contenute nelle note

Ackermann 1983: Gerald M. Ackermann, *The Glory and Decline of a Great Institution*, in Eric M. Zafran (a cura di), *French Salon Paintings from Southern Collections*, cat. della mostra, Atlanta, The High Museum of Art, 1983, pp. 8-38

Adams 1994: Steven Adams, *The Barbizon School & the Origins of Impressionism*, Londra, Phaidon Press, 1994

Baudelaire 1846: Charles Baudelaire, *Salon del 1846*, in Baudelaire 1981, pp. 54-123

Baudelaire 1859: Charles Baudelaire, *Salon del 1859*, in Baudelaire 1981, pp. 212-77

Baudelaire 1981: Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, trad. it. di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Torino, Einaudi, 1981

Boime 1969: Albert Boime, *The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art*, *Art Quarterly*, vol. 32, 1969, pp. 411-26

Boime 1971: Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, 2a ed., paperback, New Haven e Londra, Yale University Press, 1986 (1a ed. 1971)

Boime 1980: Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1980

Clark 1985: T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York, Knopf, 1985

Huysmans 1879: Joris-Karl Huysmans, *Le Salon de 1879*, in Huysmans 1883, pp. 3-81

Loyrette e Tinterow 1994: Henri Loyrette e Gary Tinterow (a cura di), *Impressionnisme. Les origines 1859-1869*, cat. della mostra, Parigi, Galerie nationales du Grand Palais (poi New York, Metropolitan Museum of Art), 1994

Roos 1996: Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge, New York e Melbourne, Cambridge University Press, 1996

Rosen e Zerner 1984: Charles Rosen e Henry Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, Londra e Boston, Faber and Faber, 1984

Rosenthal 1914: Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* (1914), ed. anastatica, con introduzione di Michael Marrinan, Parigi, Editions Macula, 1987

Zola 1866: Emile Zola, *Mon Salon* [1866], in Zola 1991, pp. 85-135

Zola 1867: Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique* (1867), in Zola 1991, pp. 137-69

Zola 1868: Emile Zola, *Mon Salon* [1868], in Zola 1991, pp. 189-228

Zola 1991: Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, a cura di Jean-Pierre Leduc-Adine, «Collection Tel,» Gallimard, 1991