

GIULIO ORAZIO BRAVI

## Divagazioni sul quadro di John Constable: *Il carro da fieno, The Hay Wain* (1821), tra Londra e Parigi

*L'amatore di quadri vive  
in una società incantata di sogni dipinti su tela  
(Baudelaire, Il pittore della vita moderna)*

Siamo a Londra per visitare, nel pomeriggio del 5 novembre 2014, la mostra del pittore John Constable (East Bergholt 11 giugno 1776 – Londra 31 marzo 1837)<sup>1</sup>, allestita nelle sale del Victoria and Albert Museum.

Fedeli al monito di Goethe, che per capire un poeta bisogna andare nella sua terra, il mattino dello stesso giorno, partiti molto presto da Liverpool Street Station e raggiunta dopo un'ora di treno la stazioncina di Manningtree, ci avventuriamo a piedi per una strada campestre lungo il fiume Stour, che fa da confine tra l'Essex e il Suffolk. Come avanziamo nella campagna la strada diventa un sentiero fangoso, fiancheggiato da folte siepi, interrotte da staccionate chiuse per le quali lo sguardo corre su prati vasti e ondulati, e pecore al pascolo. Al margine dei prati vecchie fattorie circondate da alte querce. L'intenzione è di raggiungere Flatford Mill, dove era il mulino del padre di Constable, uno dei luoghi più amati e raffigurati dal grande paesaggista inglese. Ma la pioggia battente e le pessime condizioni del sentiero ci obbligano a rinunciare, dopo aver camminato per quasi due ore. «Flatford Mill – dice mia moglie, schietta e molto saggia – lo vedremo oggi pomeriggio in mostra: qui, se vorrai, tornerai tu d'estate».

Nella mostra tutta la parete di una sala è riservata a Flatford Mill. Vi sta appesa la più celebre tela di Constable, *Il carro da fieno (The Hay Wain)*, di grandi dimensioni, dipinta nel 1821, conservata alla National Gallery di Londra<sup>2</sup>.



Accanto a questa tela, che è di esecuzione più elaborata essendo destinata all'esposizione pubblica, sta a destra un'altra tela, delle stesse dimensioni e dello stesso soggetto, ma dalla qualità formale di uno schizzo, tela oggi conservata al Victoria and Albert Museum. [Qui accanto l'immagine di ambedue le tele].

Gli studiosi, sulla base di riscontri oggettivi, hanno stabilito che le due tele non furono eseguite in momenti diversi: prima quella con il soggetto abbozzato, dalle pennellate più libere e pittoriche, poi quella destinata all'esposizione, come se la prima fosse servita per l'esecuzione della seconda; ma che presero vita nello stesso momento, indipendenti l'una dall'altra<sup>3</sup>. Constable lavorò spesso in questa maniera. Le tele, nelle quali il paesaggio è abbozzato con elementi essenziali a rendere forme, luce e atmosfera, non avevano la finalità di lavori preparatori, ma erano soluzioni alternative di una stessa visione spaziale «quasi che l'artista scindesse la finalità delle sue opere entro due possibilità, escludentesi reciprocamente»<sup>4</sup>. Sempre sulla stessa parete, a sinistra della tela della National Gallery, sono appesi tre studi di piccole dimensioni, eseguiti su carta e dal vero in anni diversi del decennio che precede l'esecuzione delle due grandi tele. Il soggetto è all'incirca lo stesso, il fiume Stour, la Willy Lott's House con le grandi querce, alcuni animali, una strada di campagna in primo piano, manca il carro che guada il fiume. Anche questi studi e schizzi dal vero, coi quali Constable appartiene alla gloriosa stagione inglese che va da Thomas Jones (1742-1803) al contemporaneo William Turner (1775-1851), che ci colpiscono per la loro naturale vivezza ed energia, per la

resa della veduta con pennellate a macchia che esaltano stupendi effetti di luce, non furono voluti, almeno nell'immediato, come preparatori di grandi tele, ma pensati del tutto autonomi, datando alcuni addirittura dieci anni prima delle tele; anche se, non c'è dubbio, nel 1821 Constable se ne ricordò e se ne servì.

<sup>1</sup> John Constable. *The making of a master*, Catalogo della mostra, Londra, Victoria and Albert Museum, 20 settembre 2014-11 gennaio 2015, a cura di Mark Evans, London, Victoria and Albert Museum, 2014 (Printend in Italy).

<sup>2</sup> ROBERT HOOZEE, *L'opera completa di Constable*, Milano, Rizzoli Editore, 1979, cat. n. 293, p. 116, cm. 130,5x185,5, firmata e datata.

<sup>3</sup> Ampia bibliografia in *John Constable...*, cit., pp. 215-219.

<sup>4</sup> HOOZEE, cit., p. 9.

Il pittore nel corso della sua carriera ha eseguito su carta o su tela innumerevoli e meravigliosi studi dal vero: cieli, nuvole, alberi, corsi d'acqua, fattorie, prati, boschi, animali; ha eseguito tele di medie e grandi dimensioni in cui il paesaggio è solo schizzato con pennellate rapide, sintetiche; ha realizzato tele di medie e grandi dimensioni, più rifinite rispetto a quelle abbozzate, ma dipinte pur sempre con quel suo nuovo e personalissimo stile dal fare sprezzato e vigoroso, con la volontà di attenersi ai dati oggettivi di natura, ai valori della luce, dell'ombra, dei riflessi, dell'atmosfera, con la preminenza data al colore rispetto al disegno. Tra i suoi lavori, qualunque fosse la modalità d'esecuzione, Constable non stabilì gerarchie di valore, come più tardi faranno alcuni critici del Novecento, anche se con valide ragioni<sup>5</sup>, contrapponendo schematicamente il Constable delle tele destinate alle esposizioni al Constable creativo delle tele fatte per sé, più fedeli al suo modo di vedere e di sentire. Le sue opere, dagli studi alle tele più elaborate, rappresentano variazioni e gradazioni d'espressione figurativa di un solo, grande, pressante interesse animato d'amore, la natura, studiata e sentita come motivo di poesia.

Anche le tele cosiddette più rifinite, destinate alle esposizioni, suscitarono al loro apparire, come vedremo, sconcerto o entusiasmo, riprovazione o gioioso consenso: segno che i contemporanei avvertirono, a seconda dei gusti, della cultura, dell'educazione estetica, anche della loro età, la prorompente originalità di quella pittura. Per la novità dello stile, per la tecnica seguita, per la scelta dei soggetti, Constable è tra gli artisti che nella prima metà dell'Ottocento hanno profondamente innovato e reso moderno, nel senso dato da Baudelaire al concetto di moderno<sup>6</sup>, il paesaggio in pittura: la raffigurazione della pura, semplice, quotidiana natura, liberata non solo da ogni asservimento alla mitologia, alla storia, alla letteratura, ma ora anche alla stilizzazione, al linearismo, al pittoresco, all'ideale, alle prescrizioni accademiche.



Restiamo a lungo, Liliana ed io, seduti davanti alle due grandi tele e ai tre piccoli studi [nell'immagine qui sopra lo studio *Willy Lott's House*, c. 1811, olio su carta, Victoria and Albert Museum]. Ogni tanto ci avviciniamo all'uno o all'altro dipinto per osservare un tocco, capire un tono, esaminare l'impasto della materia lavorata, poi torniamo a guardare l'insieme, dalla giusta distanza. Ammiriamo la terra del poeta e i variati modi di esprimerla. Liliana preferisce la tela del Victoria and Albert Museum, secondo lei più viva, più «impressionista». Io non so, (o non voglio?) decidermi: mi piacciono, a loro modo, ambedue.

La grande tela *Il carro da fieno* fu esposta da Constable per la prima volta alla Royal Academy in Somerset House nel maggio 1821.

Il pittore offre alla gioia dei nostri occhi, con semplicità e naturalezza, l'immagine di un piccolo universo nel quale l'uomo, gli animali, le cose, il paese vivono in serena armonia. Sovrasta la verde campagna un ampio cielo, tipicamente inglese, che può passare d'improvviso dalla pioggia al sole. Al centro è un carro da fieno che guada un basso corso d'acqua, trainato da due cavalli e guidato da due contadini. Il carro è vuoto. Nell'andirivieni dalla fattoria ai prati e dai prati alla fattoria, sta ora ritornando sui prati dove caricherà nuovo fieno. I prati si vedono in lontananza, nella luce del sole, con contadini al lavoro. Intanto, per un momento, i cavalli si riposano, si abbeverano, si rinfrescano. Un cagnolino sul bordo dell'acqua è indeciso se tuffarsi per accompagnarsi al carro e al padrone. Una donna, ai piedi del muro di casa, fa il bucato, mentre sul bordo opposto, nascosto tra i cespugli, un uomo pesca con la lenza. La casa sulla sinistra è di Willy Lott, un contadino noto in tutta la vicinanza per non aver mai lasciata questa casa in vita sua, se non per soli quattro giorni. La luce dolce e calda accarezza i prati, si riflette nell'acqua, filtra tra i rami dei grandi alberi

<sup>5</sup> In Italia LIONELLO VENTURI in *Come si comprende la pittura: da Giotto a Chagall*, Torino, Einaudi, 1975 (prima edizione Roma, Capriotti, 1947), pp.108-111; non condivido la netta contrapposizione che Venturi pone tra un Constable creativo, che lavora per sé, e un Constable che lavora per il pubblico; scrive: «...sotto la pressione di circostanze materiali, Constable giunse a un bivio: o inchinarsi alle leggi dell'accademia e della pubblica opinione o rimanere fedele al suo modo di vedere e di sentire. Egli non rinunciò ad alcuna delle due vie, e nel suo periodo maturo dipinse i suoi paesaggi a coppie. L'uno fu dipinto secondo il proprio ideale per soddisfare sé stesso, l'altro, per andare incontro alle esigenze dell'accademia. Il primo fu da lui considerato finito appena avesse espresso il suo senso della luce e dell'ombra e la sua visione spaziale, senza ch'egli si preoccupasse minimamente di precisare la rappresentazione delle cose naturali quali erano: si trattava dunque di una pittura completa in rapporto alla sua individuale espressione, e non finita in rapporto alla rappresentazione delle cose. Essa è stata spesso chiamata uno schizzo ma sarebbe più giusto di chiamarla una *creazione*. E poiché sapeva che i suoi contemporanei non avrebbero apprezzato le sue creazioni, le trattene per sé, e mandò alle esposizioni della Royal Academy l'altro membro della coppia, e cioè la *replica*, dipinta secondo i dettami dell'accademia e del gusto pubblico e finita secondo le esigenze della rappresentazione naturalistica [...] nelle repliche mostrò l'abilità del tecnico, del realista, minuto, diligente, tenace, terra terra» (p. 109 e p. 111). Non dico che non ci sia della verità in quello che scrive (e vede) Venturi, ma è detto in forma troppo radicale, e con un eccesso di semplificazione, che rischia di non far comprendere pienamente e nella giusta luce il lavoro di Constable; il termine *replica* è poi del tutto improprio e fuorviante; se le cose stessero come dice Venturi non si capirebbe più nulla della storia che seguì alla esposizione pubblica, prima a Londra e poi a Parigi, della tela *Il carro da fieno*, che, stando a Venturi, dovrebbe rientrare nel novero di quelle tele dipinte «secondo i dettami dell'accademia e del gusto pubblico». Non fu proprio così: a Parigi *Il carro da fieno* sarà visto, e criticato, perché antiaccademico.

<sup>6</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2001, pp. 1272-1319: moderno non perché più recente ma perché pieno di vita presente: «...Il piacere che ricaviamo dalla rappresentazione del presente dipende non solo dalla bellezza di cui può adornarsi, ma anche dalla sua qualità essenziale di presente...» (p. 1273); di Baudelaire, che non parla mai di Constable, molto probabilmente per non averne mai viste le opere, si veda anche il testo *Del paesaggio*, 1846, Ivi, pp. 1081-1089.

che si elevano maestosi, le gigantesche chiome verdi rivaleggiano con le ampie nuvole bianche e grigie. La distanza dei prati «è mirabile di senso veritiero, distanza vissuta, sentita per averla percorsa con i propri passi»<sup>7</sup>. Un quadro affascinante, di autentica poesia.

Non chiederò mai alla sociologia di motivare una creazione artistica. Non posso però non pensare al contrasto stridente che nel 1821 questa grandiosa raffigurazione di Constable, una campagna quieta, aperta, nella luce di un meriggio solare e arioso, può istituire con il dramma delle condizioni sociali e ambientali provocate in Inghilterra dall'incipiente rivoluzione industriale, con contadini che abbandonano le campagne per divenire sottoproletariato urbano, costretto a vivere in abitazioni malsane, umide e buie, dopo aver lavorato tutto il giorno, adulti e bambini, per tredici ore. Constable avrà visto il contrasto tra il suo quadro e questa realtà? Il contrasto era forse addirittura voluto? Politicamente è un conservatore, il che non vuol dire che sia dalla parte dell'aggressiva industrializzazione. Non ama certo la città. A Londra, per motivi professionali, ha lo studio in Charlotte Street 35; ma le volte che deve cambiare residenza, crescendo la famiglia di numero, sceglie sempre luoghi che lo tengono vicino alla campagna.

Le due grandi tele e gli studi di *Flatford Mill*, come tutte le cose belle ci riempiono di grate sensazioni. Vi sentiamo il fascino di quell'umile poesia di cui Constable scrive in una toccante lettera all'amico John Fisher, vescovo



di Salisbury, il 23 ottobre 1821: «In natura il cielo è fonte di luce e governa ogni cosa. Perfino le nostre osservazioni quotidiane sono influenzate dal cielo [...]. Immagino di essere con te, nell'escursione nel nuovo bosco, a pesca in un fiume. Il rumore dell'acqua che esce dagli sbarramenti di un mulino, salici, vecchie massicciate marcite, pilastri sdruciolevoli, muri di mattoni. Amo queste cose. Shakespeare saprebbe rendere tutto poetico [...]. Finché dipingerò non mi stancherò mai di raffigurare posti come questi, che mi sono sempre piaciuti [...] ma potrei dipingere ancor meglio i luoghi che sono miei. Pittura è qui sinonimo di sentimento, *Painting is but another word for feeling*. Associa la mia spensierata giovinezza a tutto ciò che sta sulle rive dello Stour; sono stati loro a farmi un pittore, *they made me a painter*, gliene sono grato, tanto

che avevo spesso pensato di dipingerli prima ancora di prendere in mano un pennello»<sup>8</sup>. Furono le Muse a insegnare ad Esiodo l'arte del canto bello «mentre pasceva gli armenti sotto il divino Elicona», le Muse d'Olimpo, figlie di Zeus, che sanno «cantare cose vere»<sup>9</sup>. È la sua terra a ispirare il giovanissimo Constable, un favorito della natura, come Kant dice di ogni vero poeta<sup>10</sup>, a farsi interprete di sentimenti e di emozioni col pennello e coi colori, in un ambiente e in una famiglia dove l'arte non ha alcuna tradizione.

Giovane diciannovenne, Constable ha la fortuna, che in seguito dirà essere stata decisiva nella sua vita, di conoscere sir George Beaumont (1753-1827), amante d'arte e collezionista. Pittore dilettante, come molti aristocratici inglesi del suo tempo, viene nel Suffolk, proprio nel paese dove abita John, a disegnare e a dipingere acquerelli. Preso a cuore il promettente figlio del mercante di grano di East Bergholt, sir Beaumont gli fa conoscere la sua straordinaria collezione di grandi maestri. Non basta la sola ispirazione, c'è da imparare, e imparare da chi è già stato riconosciuto grande poeta.

La mostra del Victoria and Albert Museum è stata studiata ed allestita con il preciso intento, mai propostosi finora<sup>11</sup>, di documentare con filologica accuratezza l'influenza che i grandi maestri, in particolare Rubens, che Constable preferì sempre come paesaggista<sup>12</sup>, Lorrain, Ruysdael, Gainsborough, i quattro artisti più amati, hanno avuto nella formazione del giovane pittore inglese; e di illustrare in che modo e con quali pratiche li ha studiati, che consistono principalmente, come si usava in tutte le scuole d'Europa, che John inizia a frequentare nel 1799 quando è ammesso alla Royal Academy, nell'esecuzione di copie da originali e soprattutto da stampe, che amerà sempre collezionare.

<sup>7</sup> Espressione che prendo in prestito da BARNARD BERENSON, da lui riferita ai fondi paesistici di Antonello da Messina, letta in questi giorni in *Viaggio in Sicilia*, Milano, SE, 2011, p. 13 (prima edizione: Electa 1955).

<sup>8</sup> JOHN CONSTABLE, *Correspondence*, a cura di R. B. Beckett, Ipswich, The Suffolk Records Society, 8 voll., 1962-1972, qui VI, pp.76-78.

<sup>9</sup> ESIODO, *Teogonia*, in *Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp.3-5, vv. 22-28.

<sup>10</sup> IMMANUEL KANT, *Critica del Giudizio*, paragrafo 47.

<sup>11</sup> Questa mostra di Londra integra quella del Grand Palais a Parigi del 2002, ricca retrospettiva dell'opera di Constable, con ordinamento cronologico delle opere: *Constable. Le choix de Lucian Freud*, catalogo della mostra, a cura di John Gage e Anne Lyles, Parigi: 7 ottobre 2002-13 gennaio 2003, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002; molto bella l'introduzione di JOHN GAGE, "*Le paysage est ma maîtresse*", pp. 35-45

<sup>12</sup> HOOZEE, cit. p. 86, passo tratto da una conferenza di Constable sul paesaggio: «In nessun'altra branca dell'arte Rubens è più grande che nel paesaggio; ad esso l'artista ha conferito la freschezza e la luce rugiadosa, il carattere gioioso e animato, imprimendo nello scenario monotono e piatto delle Fiandre tutta la ricchezza che appartiene alle più nobili caratteristiche della sua pittura. Rubens fu entusiasta dei fenomeni naturali: l'arcobaleno in un cielo tempestoso, i bagliori improvvisi del sole, il chiaro di luna, le meteore, e gli impetuosi torrenti che confondono il proprio suono col vento».

Dall'esecuzione di copie ordinarie, utili all'esercizio della mano, passa a lavori ispirati ai modelli dei maestri preferiti, nei quali sono liberamente imitati composizione, soggetti, effetti sentiti quali luce, contrasto, atmosfera. Alcuni di questi lavori sono esposti nella mostra accanto agli originali e alle stampe: testimoniano come un genio può apprendere dai modelli senza svilirsi nell'imitazione ma perfezionando se stesso mentre impara a trovare una propria strada. Per Constable la natura è musa ispiratrice e venerata maestra; ma riceve l'educazione dello sguardo dai grandi maestri. Appartenenti alla collezione di sir Beaumont, copia, ad esempio, due tele di Lorrain, *Paesaggio con Agar e l'Angelo* (1646) [nell'immagine qui a destra], *Paesaggio con capraio e capre* (1636 circa), e una terza tela allora ritenuta di Lorrain *Paesaggio con la morte di Procri*. Le copie delle prime due tele sono eseguite probabilmente negli anni 1800 e 1801<sup>13</sup>. In una conferenza tenuta un anno prima della sua morte, il 2 giugno 1836, parlerà dell'«inimitabile Claude [...] il più perfetto pittore di paesaggio al mondo mai visto»<sup>14</sup>.



Due dipinti, uno di Pieter Paul Rubens (1577-1640) e l'altro di Thomas Gainsborough (1727-1788), che Constable deve indubbiamente aver bene osservati prima di accingersi al capolavoro *Il carro da fieno*, notiamo infatti che oltre a una medesima ricerca degli effetti di luce e di atmosfera è presente in ambedue il tema del carro, non sono in mostra perché rimasti alla National Gallery. Andiamo a vederli il giorno dopo, e ne vale la pena. La tela di Rubens, *Paesaggio col Castello di Steen* (1636 circa), già nella collezione della famiglia Balbi di Genova, è passata agli inizi dell'Ottocento nella collezione di sir Beaumont<sup>15</sup>, tela quindi che Constable può studiare con comodo: in una vasta pianura immersa in una serena atmosfera autunnale, un carro, in primo piano, ha appena lasciato il castello di Steen, circondato da alti alberi, sopra la pianura uno stupendo cielo con sprazzi d'azzurro, nuvole rosee e dorate. Nel giugno 1819 può inoltre vedere alla British Gallery un altro grande paesaggio di Rubens, *Estate: contadini vanno al mercato* (circa 1618): anche qui in primo piano, trainato da un cavallo bianco, è un carro carico di ceste con ortaggi, tela oggi conservata alla Royal Collection Trust<sup>16</sup>.

Il soggetto del carro che transita per un bosco o per campi era stato comune nella pittura di paesaggio olandese e fiamminga del Seicento. Lo aveva ripreso in Inghilterra anche Gainsborough: tre sue tele con questo soggetto sono visibili al pubblico londinese dal 1814 presso la già ricordata British Gallery<sup>17</sup>, associazione privata fondata nel 1805, tra i cui fondatori è sir Beaumont, con lo scopo di mettere in mostra opere di artisti scomparsi e viventi. Una di queste tre tele [nell'immagine a destra], è quella oggi alla National Gallery, *The Market Cart* (1786), dove è giunta nel 1830 dai governatori della British Gallery.



Nella visita alla National Gallery, compiuta giovedì 6 novembre, non mi limito a vedere, dei maestri preferiti da Constable, Rubens e Gainsborough. Mi fermo anche davanti a una terza tela, pure appartenuta alla collezione di sir Beaumont, entrata con le altre a far parte della neonata National Gallery per dono del collezionista tra gli anni 1823-1828. È lo stupendo *Paesaggio con un uomo che si lava i piedi alla fontana* di Nicolas Poussin (1648). Di questo paesaggio, che avrà visto più di una volta nella collezione del suo protettore, Constable possiede la stampa eseguita nel 1684 da Étienne Daudet<sup>18</sup>. Quando *Il carro da fieno* viene esposto per la prima volta al pubblico nel 1821 alla Royal Academy, in Somerset House si può vedere anche la tela di Poussin, prestata da Sir Beaumont alla Royal per essere ammirata dagli studenti e dai visitatori dell'esposizione. Scrivendo all'amico Fisher il 20 settembre 1821, John gli parla del paesaggio del «nobile, noble» Poussin come dell'immagine più commovente che non abbia mai visto prima d'ora, *a most affecting picture*, «un solenne e profondo mezzogiorno estivo, *summer's noon*, con grandi alberi ombrosi e un uomo che si lava i piedi a una fontana. Tra gli alberi si scorgono montagne e nuvole con gli effetti più incantevoli possibili, *with the most enchanting effects possible* [...]». Un paesaggio pieno di sentimento religioso e morale; mostra come Dio ha messo nella mente umana qualcosa della sua natura»<sup>19</sup>. È interessante notare che *Il carro da fieno* viene esposto alla Royal Academy nel maggio 1821 non col titolo che in seguito, a partire già dall'anno successivo, si impone e col quale oggi indichiamo la tela, ma con un altro titolo: *Landscape: Noon [Paesaggio: Mezzogiorno]*<sup>20</sup>. Di un

<sup>13</sup> MARK IVANS, *Copyng: 'a more lasting remembrance'*, in *John Constable...*, cit., pp. 107-130, qui pp.107-111. La copia dal *Paesaggio con capraio e capre* è oggi conservata all'Art Gallery of New South Wales di Sydney.

<sup>14</sup> Ivi, p. 110.

<sup>15</sup> FELICITY OWEN – DAVID BALAYNEY BROWN, *Collector of Genius: A Life of Sir George Beaumont*, New Haven-London, 1988, pp. 145-147, pubblicazione che non ho vista.

<sup>16</sup> MARK IVANS, *Sources: 'We challenge the Dutch Masters to shew us any thing better than this'*, in *John Constable...*, cit., p.151-182, qui p. 156.

<sup>17</sup> Ivi, p. 157.

<sup>18</sup> MARK IVANS, *Collector: 'The Interesting and Valuable Collection formed by the Late John Constable, Esq. R.A.'*, in *John Constable...*, cit., pp. 81-106, qui p. 87; e IVANS, *Sources...*, cit. p. 174.

<sup>19</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., VI, p. 74.

<sup>20</sup> Ivi, VI, p. 67.

«solenne mezzogiorno estivo» Constable scrive, abbiamo ora letto, in queste settimane all'amico Fisher a proposito del paesaggio di Poussin: un puro caso o il desiderio di stabilire tra la sua tela e quella di Poussin un intimo, segreto legame, ancorché stile e soggetti siano così diversi? John Ruskin definirà nel 1843 il paesaggio di Poussin «uno dei più bei paesaggi che l'arte antica abbia prodotto»<sup>21</sup>. E nella conferenza del 2 giugno 1836, già ricordata, parlando di Poussin Constable dirà che il pittore francese era «di una sensibilità pari al suo genio, di giudizio sano, tranquillo, penetrante, studioso di ciò che era vero piuttosto di ciò che era nuovo e specioso»<sup>22</sup>. Siccome tengo i paesaggi di Poussin tra le cose che più prediligo di tutta l'arte figurativa, i giudizi di Constable, un altro pittore che amo, mi danno un grande conforto. È sempre piacevole condividere i nostri gusti in ottima compagnia d'amici. Il paesaggio di Constable e quello di Poussin sono lontani per stile e soggetto, non c'è dubbio. Li accomuna tuttavia un accordo di valori morali e di valori paesistici; il gioco di immaginazione, intelletto e sentimento; i bei contrasti dei piani di luce e di ombra; la profondità spaziale con le suggestive lontananze; l'umile solennità dell'ora, Constable dice bene, *solemn*, ora di quieta e pacificata realtà.

Per la fortuna di Poussin in Inghilterra il 1821 è un anno felice. Il cultore d'arte e saggista William Hazlitt (1778-1830) pubblica un articolo entusiasta sul quadro di Poussin *Paesaggio con Diana e Orione* (1658), già posseduto da Joshua Reynolds, e che proprio nel 1821 è esposto alla British Gallery, dove rimane sino al 1847, oggi al Metropolitan Museum of New York<sup>23</sup>. Nell'estate del 1821 due dei più strepitosi paesaggi di Poussin sono dunque visibili al pubblico londinese: uno alla Royal Academy, l'altro alla British Gallery. Col suo saggio Hazlitt contribuisce in questo stesso anno, forse approfittando delle due occasioni espositive, a diffondere in Inghilterra la passione per i paesaggi del francese, alcuni dei quali, forse non a caso a partire da questo momento, varcano la Manica desiderati da collezionisti inglesi<sup>24</sup>; Hazlitt è il primo critico, col saggio del 1821, ad invertire la vecchia gerarchia in base alla quale il paesaggio era considerato nella pittura di Poussin un genere inferiore alla pittura di storia o, nelle migliori delle ipotesi, come sua ancella<sup>25</sup>. Ma su Poussin paesaggista ho pubblicato in questo sito un saggio a cui rimando volentieri il lettore: <http://www.giuliooraziobravi.it/pdf/ClémentCharles.pdf>

Quante cose accadono nel 1821. È a Londra Théodore Géricault<sup>26</sup>. Giuntovi il 10 aprile 1820, ha concordato col mercante d'arte e organizzatore di mostre temporanee, William Bullock, l'esposizione al pubblico nel magnifico palazzo a forma di tempio egiziano, Egyptian Hall, vicino a Piccadilly, del quadro *La zattera della Medusa*, dipinto tra gli anni 1818-1819. Se a Parigi, esposto al Salon del 1819, per la verità non in buona posizione e con malcelato disappunto delle autorità a motivo del soggetto raffigurato, ha avuto tiepide approvazioni, conosce a Londra, dove l'esposizione si inaugura il 10 giugno, uno strepitoso successo. Qui sanno tutto di come sono andate veramente le cose nel naufragio della fregata *Méduse*, dopo che il libro di Henri Savigny e Alexandre Corréard, proibito in Francia nel 1818, è stato tradotto subito in inglese<sup>27</sup>. Il pubblico accorre anche per curiosità, avvivata dalla notorietà dell'episodio. La tela è poi esposta sulla parete molto in basso, di modo che gli spettatori sono prossimi al piano della zattera, e quindi dentro il dramma. Per Géricault il successo di pubblico comporta anche un successo economico. Per contratto gli spetta un terzo del costo del biglietto, che è di uno scellino, *one shilling*: ad ogni visitatore è offerta una litografia con la raffigurazione al tratto del quadro, realizzata dall'incisore Nicolas Toussaint Charlet, che ha accompagnato Géricault a Londra<sup>28</sup>. Chiusa l'esposizione di Londra il 30 novembre, sono stati circa 45 mila i visitatori, *La zattera della Medusa* è esposta a Dublino, dal 5 febbraio al 21 marzo 1821, alla Rotunda Gallery. Oltre che del successo economico, Géricault può godere della grande risonanza che la sua opera riscuote nell'ambiente artistico londinese. Ne risente positivamente anche il suo umore: riprende fiducia in se stesso, si rasserena, gli torna una gran voglia di fare; e l'improvvisa e tanto attesa disponibilità di denaro lo rincuora nel concedersi momenti di vigorosa gioia di vivere nella riconoscente Londra, che mostra di preferire in questi mesi all'ingrata Parigi. Il 5 maggio 1821 è invitato da Thomas Lawrence (1769-1830), in questo momento il migliore ritrattista inglese e Presidente della Royal Academy, al gala di inaugurazione dell'esposizione della Royal, dove per la prima volta si può ammirare *Il carro da fieno* di Constable.

Dei quadri esposti Géricault deve già essere a conoscenza ed averli personalmente visti perché ne parla in una lettera al pittore francese Horace Vernet del 1° maggio 1821. Sappiamo che *Il carro da fieno* è esposto alla Royal Academy già dal 12 aprile<sup>29</sup>, tre settimane prima dell'inaugurazione ufficiale. Scrive Géricault: «L'esposizione che si sta per aprire mi ha ancor di più confermato nell'opinione che qui si conosce e si sente solo il colore e l'effetto. Non potete farvi un'idea dei bei ritratti di quest'anno e di un gran numero di paesaggi e di quadri di genere». Dice di essere rimasto molto impressionato dagli animali dipinti dal giovane pittore Edwin Henry Landseer (1802-1873); «i maestri non hanno prodotto nulla di meglio in questo genere; non dobbiamo arrossire di ritornare a scuola; non si può arrivare al

<sup>21</sup> JOHN RUSKIN, *Pittori moderni*, Torino, Einaudi, 1998, I vol., p. 211. I due più grandi studiosi di Poussin, Anthony Blunt e Jacques Thuillier non si sono trovati d'accordo nell'attribuire la tela a Poussin: per Blunt è originale, per Thuillier una copia. Per Pierre Rosenberg è sicuramente originale: *Poussin and Nature. Arcadian Visions*, catalogo della mostra: New York, The Metropolitan Museum 12 febbraio – 11 maggio 2008, a cura di Pierre Rosenberg e Keith Christiansen, schede di catalogo di Pierre Rosenberg, scheda n. 38, p. 216.

<sup>22</sup> *John Constable...*, cit. p. 160.

<sup>23</sup> *Poussin and Nature...*, cit., cat.n.63, pp. 284-286.

<sup>24</sup> WILLIAM HAZLITT, *On a Landscape of Nicolas Poussin*, in *Table Talk*, «London Magazine», agosto 1821; ristampato in *Table Talk or Original Essays*, 2 voll.: consultabile in Rete, con link dalla voce *William Hazlitt* di Wikipedia.

<sup>25</sup> KEITH CHRISTIANSEN, *The Critical Fortunes of Poussin's Landscapes*, in *Poussin and Nature...*, cit., pp. 16-17.

<sup>26</sup> THÉODORE GÉRICAULT, *Racconté par lui-même*, Genève, Pierre Caille, 1947, pp. 227ss.

<sup>27</sup> PHILIPPE GRUNCHED, *L'opera completa di Géricault*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 112.

<sup>28</sup> CHARLES CLÉMENT, *Géricault: étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître*, Paris, Didier, 1878, pp.189-190.

<sup>29</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., VI, p. 67.

bello nelle arti che col confronto. Ogni scuola ha il suo carattere. Se si potesse pervenire alla riunione di tutte le qualità, non si raggiungerebbe la perfezione? Ciò richiede continui sforzi e un grande amore. Qui vedo gente lamentarsi di non possedere buon disegno e invidiare la scuola francese perché più abile. Noi invece non ci lamentiamo mai dei nostri difetti. Che cos'è questo sciocco orgoglio che ci porta a chiudere gli occhi, rifiutando di vedere il bene dov'è, ripetendo alla follia che noi siamo ciò che c'è di meglio? Saremo sempre noi giudici di noi stessi? Le nostre opere un giorno non saranno testimoni della nostra vanità e presunzione? Mi auguravo di vedere collocati nel nostro museo [Louvre] una quantità di quadri che avevo sotto gli occhi. Lo desideravo, come una lezione più utile di tante parole». Dopo alcune osservazioni sulla ritrattistica inglese dai forti accenti naturalistici, conclude: «Non tacciatemi di anglomania. Voi sapete bene come me che cosa abbiamo di buono e che cosa ci manca»<sup>30</sup>.

In questa lettera, che contiene interessanti annotazioni quali l'affermata preminenza del colore e dell'effetto nei pittori inglesi [un esempio nello studio di Constable di cui riproduco l'immagine: *La Baia di Weymouth*, 1816, Victoria and Albert Museum; più sotto, *Studio di nuvole*, 1822, National Gallery di Melbourne], il richiamo del carattere relativo di ogni stile, l'importanza del confronto umile e laborioso tra le diverse scuole, annotazioni frequenti nei primi romantici francesi che auspicano un'apertura della Francia alle culture letterarie e artistiche delle altre nazioni, Géricault non accenna espressamente ai paesaggi esposti e non parla di Constable. In una lettera all'amico Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy, del 23 aprile 1820, pochi giorni dopo il suo arrivo a Londra, si era limitato a osservare che «la scuola inglese non si distingue veramente che per i paesaggi, le marine e la pittura di genere»<sup>31</sup>. Sappiamo però da una testimonianza di Eugène Delacroix (1798-1863), con la quale chiuderò queste mie divagazioni, che Géricault, ritornato in Francia alla fine del 1821, gli parlò con entusiasmo del paesaggio *Il carro da fieno* visto a maggio alla Royal Academy<sup>32</sup>.

Restiamo nel 1821. Nell'estate, lo scrittore e letterato francese Charles Nodier (1780-1844) intraprende un viaggio verso la Scozia. Nodier non è un nome qualunque a Parigi. Scrittore aperto alla suggestione delle letterature straniere, intorno a lui si sta costituendo in questo momento il gruppo del movimento romantico, di cui egli, soprattutto dopo l'uscita delle sue *Mélanges* nel 1820, diviene punto di riferimento indiscusso. Nel suo salotto dell'Arsenal, dove è bibliotecario, i romantici non trovano soltanto il loro cosiddetto *premier cénacle*, ma anche un maestro affascinante, un grande iniziatore<sup>33</sup>. Le impressioni del viaggio compiuto in Inghilterra e in Scozia confluiscono nel volume, edito a Parigi alla fine del 1821: *Promenade de Dieppe aux Montagnes d'Ecosse*.

Oggi le due capitali, Londra e Parigi, sono vicinissime. Col treno veloce si va dall'una all'altra in 2 ore e 15 minuti. Nel 1821 il viaggio è un poco più complicato. Nodier raggiunge Londra per la via di Rouen, Dieppe, Brighton. È una delle due vie possibili. L'altra passa per lo stretto di Calais. La scelta di una delle due dipende dalle stagioni, dalle condizioni del tempo, dalla praticabilità delle strade. La via di Dieppe comporta meno strada su terra, sia in Francia sia in Inghilterra, ma un tratto molto più lungo di mare; al contrario, la via di Calais ha più strada ma molto meno mare. Solitamente per passare da Dieppe a Brighton servono dieci ore, mentre ne bastano due da Calais a Dover. Géricault sia nell'andata sia nel ritorno passa per Calais. Per Nodier la traversata della Manica da Dieppe a Brighton è alquanto travagliata, con mare grosso, vento e burrasca. Vi impiega 32 ore. Da Brighton a Londra trova invece ottimo il servizio della diligenza, buoni e veloci i cavalli, ottimi e cortesi i postiglioni, con sosta a metà percorso per un tè e biscottini. Tutto molto inglese<sup>34</sup>.

Fermatosi qualche giorno a Londra per conoscere la città, che non ha mai vista, amante di cose d'arte oltre che di letteratura e di scienze naturali, visita l'esposizione della Royal Academy che si è aperta il 5 maggio a Somerset House. Annota le sue osservazioni nelle memorie del viaggio. Fatti pochi accenni ad alcune sculture esposte, passa ai quadri: «Nella pittura, il paesaggio e le marine sono i generi nei quali gli inglesi hanno meno rivali in Europa. È naturale: ci si affeziona alle ricchezze del proprio paese. Alcuni dei loro quadri sono al di sopra di tutte le teorie che noi facciamo intorno alla perfezione del genere paesaggio. La palma dell'esposizione spetta a un grande paesaggio di



<sup>30</sup> CLÉMENT, *Géricault...*, cit. pp. 199-203

<sup>31</sup> Ivi p. 190.

<sup>32</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., IV, p. 179.

<sup>33</sup> GIOVANNI MACCHIA-LUIGI DE NARDIS-MASSIMO COLESANTI, *La letteratura francese. Tomo III: dall'Illuminismo al Romanticismo*, Firenze, Sansoni-Accademia, 1974, pp.486-499.

<sup>34</sup> È dettagliatissimo e avvincente il resoconto di viaggio da Londra a Parigi che Thomas Jones compie nell'ottobre 1776 in viaggio verso l'Italia: THOMAS JONES, *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento*, a cura di Anna Ottani Cavina, Milano, Electa, 2003, pp. 84ss.

Constable, al quale maestri antichi e moderni hanno pochi capolavori da opporre». È forse questo il primo riconoscimento a stampa, a mia conoscenza, da parte di un francese delle qualità del paesaggista inglese. Molto interessante è l'osservazione che segue ora, perché mostra la finezza di Nodier nell'aver capito come *Il carro da fieno*, date le sue qualità tecniche d'esecuzione, va osservato: «Stando vicini al dipinto, vediamo larghi impasti di colore male stesi, che offendono il tatto come la vista per la loro grossolana diseguglianza. Scostandoci di qualche passo, è una campagna pittoresca, una casa rustica, un basso corso d'acqua le cui tenui increspature sbiancano sui ciottoli, un carro di contadini che attraversa un guado. È acqua, è aria, è cielo, è Ruysdael, Wouvermans, o Constable. Non ci dobbiamo scoraggiare, i francesi non sono facili a scoraggiarsi. Sebbene abbiamo paesi meno freschi degli inglesi, perché viviamo in un ambiente meno umido e il mare ci interessa in modo meno esclusivo, le nostre esposizioni provano di tempo in tempo che siamo capaci di produrre cose ammirevoli anche nel paesaggio e nelle marine. Bisognerebbe solo che i nostri artisti non considerassero il viaggio di Roma come l'unico compimento dei loro studi classici. Anche la natura è classica, perché è essa che ha formato i modelli ed è bene qualche volta tornare a vederla. Ho ammirato nelle nostre regioni molti luoghi incantevoli che gli inglesi ci invidiano, e che gli inglesi ci sottraggono, se posso dir così, meravigliandoci di riconoscerli nei loro disegni; e ciò perché i nostri artisti non viaggiano o, se me lo si permette, perché viaggiano male. Quale paese, favorito dalla natura, non proverebbe orgoglio delle poetiche rive della Loira? O della maestà aspra e superba dei Pirenei? Quante volte mi sono fermato, preso d'ammirazione, ai piedi di quella cascata del Giura che precipita dall'alto del Monte Girard, tra pareti ricche di fiori e d'ombre, o al bordo del lago romantico che bagna, senza inondarli, i verdi prati di Chalins! Ma io non sono pittore. Il genere dell'acquerello è mirabilmente coltivato in Inghilterra. Turner resta superiore come negli anni precedenti; ma molti altri si distinguono accanto a lui, e non è distinzione mediocre»<sup>35</sup>. Quanto Nodier osserva a proposito della pittura di paesaggio, rimproverando ai paesaggisti francesi un classicismo freddo e accademico, fa il paio con quello che ha scritto l'anno prima nei *Mélanges* a riguardo della letteratura: «Quando un popolo nuovo o rinnovato si eleva, una letteratura si eleva con lui. I suoi classici restano dei monumenti, ma non sono più dei modelli. Egli continua a inorgogliersi delle loro opere, ma non le comprende più»<sup>36</sup>.

Un altro francese, l'anno dopo, 1822, compie un viaggio in Inghilterra e in Scozia: Amedée Pichot (1795-1877), storico e letterato, grande conoscitore della letteratura inglese, traduttore in francese delle opere di Walter Scott e



Charles Dickens. Arriva in Inghilterra passando per lo stretto di Calais. Anch'egli visita l'esposizione alla Royal Academy pagando all'entrata il suo scellino, *one shilling sir*. Contrariamente a quanto vi ha visto Nodier, di cui deve avere già lette le memorie uscite l'anno prima, rimane deluso nel vedere che di Constable sono esposte poche cose e poco significative: «Constable, al quale Nodier dà la palma l'anno precedente, è negligente quest'anno, e certi suoi piccoli paesaggi non sono all'altezza della sua reputazione»<sup>37</sup>. Tuttavia può vedere in altre sedi, come alla British Gallery, dove le opere presentate all'esposizione dell'anno precedente rimangono esposte in attesa di acquirenti, tele grandi e piccole di Constable. Passato infatti a discorrere in generale della pittura inglese, annota alcune considerazioni sui paesaggi di Constable e di altri paesaggisti: «Come spiegare la dolce magia dei pennelli di Constable? Qual è il segreto di questa umida freschezza che si crede di respirare vicini ai suoi paesaggi? Tutti questi luoghi, tutti gli oggetti che vi sono figurati, di quale studiata atmosfera sono avviluppati? Qui c'è un'arte sconosciuta anche a Gainsborough, a Ruysdael e ai nostri paesaggisti. È un'arte legittima o è l'arte di Lawrence applicata al paesaggio? Io non sono artista, lo ripeto, e non vedo nei quadri di Constable che alberi, acqua, e tutte le sfumature fuggitive dell'atmosfera. Mi costa, senza dubbio, proclamare la superiorità dei paesaggisti inglesi sui nostri. Ma non dubito che prima o poi i nostri artisti capiranno che hanno bisogno di studiare la natura più ancora dei modelli. Non trascurare i dettagli di un sito, ma osservare più ancora la prospettiva, le masse e le armonie variate dell'ombra e della luce: questo è il segreto dei paesaggisti inglesi. Ci si sofferma un momento sul

<sup>35</sup> CHARLES NODIER, *Promenade de Dieppe aux Montagne d'Écosse*, Paris, Chez Barba, 1821, pp. 84-88: consultabile sul sito "Gallica. Bibliothèque de France", in formato digitale. La traduzione di questo passo che compare in HOOZEE, p. 10 è del tutto errata e fuorviante.

<sup>36</sup> GIOVANNI MACCHIA-LUIGI DE NARDIS-MASSIMO COLESANTI, *La letteratura francese...*, cit., p. 493.

<sup>37</sup> AMEDÉE PICHOT, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*, 3 voll., Paris, Ladvoat et Charles Gosselin, 1825, I vol., p. 161; il libro è consultabile in formato digitale sul sito "Gallica. Bibliothèque National de France".

primo piano dei loro quadri, tutto vi è puro e vero senza essere *leccato*; ma le loro lontananze o il loro cielo ci occupano molto di più per i meravigliosi effetti che sono di una poesia spesso sublime»<sup>38</sup> [nella pagina precedente due studi di Constable: *Studio di nuvole*, 1822, Yale Center for British Art di New Haven; *Il mulino di Flatford da una chiusa sulla Stour*, 1810, Collezione privata]. Le memorie di viaggio di Pichot, redatte nella forma letteraria di lettere ad amici, escono a stampa in due volumi nel 1825. In alcune note a pie' di pagina che sono nel primo volume compare l'anno 1824, il che vuol dire che l'autore lavora alla redazione dell'opera sino a quest'anno. È quindi a conoscenza dell'esposizione di tele di Constable e di altri inglesi al Salon del 1824 e delle reazioni che ne sono seguite. Scrive col senno di poi, e dunque le sue pur notabili e acute considerazioni vanno lette tenendo conto di questa avvertenza. In genuinità non possono stare alla pari con quelle di Nodier, dalle quali paiono dipendere.

Intanto *Il carro da fieno*, che è piaciuto molto ai francesi Géricault e Nodier all'esposizione della Royal Academy del 1821, è rimasto invenduto. E nemmeno ora che sta esposto in permanenza alla British Gallery trova un acquirente<sup>39</sup>. Mi domando: perché non piace ai cultori d'arte inglesi, nonostante la stampa<sup>40</sup> sia stata benevola? Non è forse difficile immaginare le risposte. Avranno trovato che il colore è dato con tocchi di spessa materia e con una tecnica che pare quella dello schizzo e non della rifinitura, che deve mirare alla resa di una superficie così liscia da non lasciar vedere nemmeno il passaggio del pennello, come insegnano all'accademia: *Il carro da fieno* appare un quadro impreciso, incompleto, e il soggetto sin troppo semplice, per non dire banale, per il quale è più confacente una tela di piccole dimensioni e non la grande tela dei ritratti ufficiali o della pittura di storia.

A Parigi Géricault, Nodier e Pichot parlano molto bene di Constable. Qualcuno comincia a pensare se non sia il caso di farne conoscere il talento ai francesi. Il mercante d'arte e gallerista parigino, di lontane origini inglesi, John Arrowsmith, trovandosi nella primavera del 1822 a Londra, offre al pittore per *Il carro da fieno* 70 ghinee, che l'inglese rifiuta. Ne vuole 150, e si mostra irremovibile<sup>41</sup>. Per quasi due anni non se ne parla più.

Arrowsmith ritorna a Londra nel gennaio del 1824, questa volta deciso a comprare non una ma più opere di Constable. A Parigi il movimento romantico è in via di piena affermazione, la letteratura inglese è tra le più lette, in un anno si vendono in Francia cento mila copie di Walter Scott, la curiosità per i paesaggi inglesi è cresciuta. Il gallerista ha un progetto: esporre Constable al Salon di Parigi che aprirà a fine estate. I paesaggi dell'inglese si sarebbero confrontati coi paesaggi neoclassici e accademici dei pittori francesi. Promette molto al pittore: che *Il carro da fieno* verrà acquistato addirittura dallo Stato e finirà al Louvre; che la sua reputazione a Parigi salirà enormemente; che, non essendo «nessuno profeta in patria», fuori d'Inghilterra la sua nuova pittura sarà invece molto più apprezzata.

John si sente in dovere il 17 gennaio di mettere al corrente di queste allettanti proposte l'amico Fisher, il quale, più per amicizia che per amore d'arte, conoscendo le precarie condizioni economiche del pittore si è impegnato ad acquistare *Il carro da fieno*, che giace dopo tre anni invenduto<sup>42</sup>. Fisher risponde il giorno dopo. Ritiene che il progetto del mercante francese debba essere accolto senza alcun indugio. Rappresenta finalmente una svolta nella carriera professionale di Constable: il suo nome verrà conosciuto, le sue qualità ammirate in Francia: «Lascia andare il tuo *Carro da fieno* a Parigi [...]. Lo stupido pubblico inglese, che non sa giudicare delle sue proprie cose, comincerà a pensare che c'è qualcosa di buono in te se la Francia fa delle tue opere una proprietà nazionale»<sup>43</sup>.

L'accordo è sottoscritto il 15 aprile<sup>44</sup>: il gallerista pagherà al pittore 250 ghinee per due grandi tele, *Il carro da fieno* e *Veduta della Stour* [nell'immagine a destra]<sup>45</sup>. Concluso l'affare, Constable regala al gallerista una piccola tela, *Veduta del molo di Yarmouth*; a sua volta il gallerista acquista altre due piccole vedute. John informa Fisher l'8 maggio su quanto ha concluso con il francese. Da una parte non sa nascondere il suo entusiasmo, non ha mai visto prima d'ora tanti soldi e tutti in una volta; dall'altra, forse per prudenza, scrive, non senza un pizzico di *humour*: «Mi immagino le dolci valli e le piacevoli fattorie del Suffolk messe sotto gli occhi di parigini allegri e frivoli, *gay and frivolous Parisians*, solo motivo di distrazione e di curiosità»<sup>46</sup>. Non voglio pensare che Constable abbia una così scarsa stima dei parigini. Nei parigini vede dei cittadini, che ritiene non possano capire e amare i suoi quadri che raffigurano momenti di vita contadina. Potrebbe dire la stessa cosa dei londinesi. Non è infatti che i londinesi siano



<sup>38</sup> Ivi, I vol., pp. 190-191.

<sup>39</sup> Constable inviò la tela alla British Academy ai primi del 1822: CONSTABLE, *Correspondence...*, cit. II, p. 273.

<sup>40</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., VI, p. 67.

<sup>41</sup> WHITELEY, cit. pp. 47-48; CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., IV, p. 178ss., VI, p. 87.

<sup>42</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., pp. 149-150.

<sup>43</sup> Ivi, VI, p. 151.

<sup>44</sup> Ivi, VI, p. 156.

<sup>45</sup> Nelle lettere di queste settimane a Fisher, Constable indica *Il Carro da fieno* «Hay Cart», e la *Veduta della Stour* «The bridge», CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., VI, p. 149.

<sup>46</sup> WHITELEY, cit., pp. 47-51; CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., VI, p. 157.

corsi entusiasti a vedere le sue valli e le sue fattorie. Rimaste, fra l'altro, invendute. Fisher lo sa bene, se il 10 maggio, giorno in cui a Londra si apre la National Gallery in Pall Mall, gli scrive: «i balbettanti inglesi, *english boobies*<sup>47</sup>, che non hanno fiducia nei propri occhi, scopriranno i tuoi meriti quando sapranno che sei ammirato a Parigi»<sup>48</sup>.

Nel mese di maggio Arrowsmith, dopo che il suo agente londinese ha saldato il pittore, ritorna a Londra per seguire le operazioni di spedizione delle opere. Lo accompagna un altro mercante e gallerista parigino, Claude Schroth, che acquista dal pittore sette piccoli paesaggi. Ambedue commerciano solo opere di artisti viventi. Piuttosto pionieri nel loro commercio di quadri, sono vicini alle correnti novatrici del movimento romantico. Sono inoltre tra coloro che a Parigi favoriscono i giovani e ben dotati artisti inglesi che risiedono nella capitale francese, notamente Richard Parkes Bonington, Samuel Prout, i fratelli Fielding: Theodore, Thalès e Newton.

Le opere di Constable che i due portano a Parigi sono dunque in tutto dodici, le due grandi tele, *Il carro da fieno* e *Veduta della Stour*, e dieci piccole vedute<sup>49</sup>. Le due grandi tele, ancora oggi considerate tra i capolavori del paesaggista inglese, raffigurano luoghi della campagna del Suffolk, nella Dedham Vale, terra d'origine del pittore; delle piccole vedute conosciamo con certezza il soggetto di una sola, *Veduta del molo di Yarmouth*, dono di Constable al gallerista Arrowsmith. Delle altre piccole vedute sappiamo solo che alcune riguardano *Hampstead Heath*, nei pressi di Londra. Con l'aiuto del giovane John Dunthorne, il 25 maggio Constable imballa con cura le opere che partono il giorno dopo per la Francia<sup>50</sup>.

Appena giunte a Parigi le due grandi tele e tre piccole vedute sono esposte nella galleria di Arrowsmith in rue de la Grange-aux-Belles n. 1. La galleria non è nel centro di Parigi ma in posizione piuttosto periferica, lungo la direttrice della strada che uscendo da Parigi porta in Germania. La rue de la Grange-aux-Belles esiste ancora oggi, ma a seguito del radicale mutamento urbanistico della zona quella che oggi è rue de la Grange-aux-Belles, che fiancheggia il grande Hôpital St. Louis nel 10ème Arrondissement, non coincide più con la via di primo Ottocento, che va invece collocata, sempre nelle vicinanze dell'Ospedale, tra l'attuale rue Albert Thomas e la rue de Bichat; la via stava allora per venire attraversata dal Canal St. Martin, inaugurato nel 1825, che l'avrebbe divisa in due tronconi.

Tra i primi che corrono a vedere i paesaggi di Constable Eugène Delacroix, ventiseienne, già abbastanza famoso per *La barca di Dante* esposta al Salon nel 1822<sup>51</sup>, e ora impegnato nella realizzazione del *Massacro di Scio*, destinato al Salon di quest'anno 1824. Delacroix si reca sabato 19 giugno<sup>52</sup> alla galleria di Arrowsmith in compagnia degli amici Jean-Baptiste Pierret, suo compagno al Liceo Imperiale, e Thalès Fielding, inglese, uno dei tre fratelli che sono a Parigi, pittori, acquerellisti e incisori, che hanno l'atelier in Place Dauphine nell'Île de la Cité<sup>53</sup>. Eugène si è molto legato al gruppo di artisti inglesi della cerchia di Bonington, e con Thalès ha un rapporto di forte amicizia<sup>54</sup>. Delacroix ama camminare, fare lunghe *promenades* in città e nei boschi vicini. Da rue Jacob, dove abita, nei pressi di St.-Germain-des-Prés, avrà messo un'ora buona per raggiungere la rue de la Grange-aux-Belles.

---

<sup>47</sup> Ringrazio la mia insegnante di Inglese, Catherina Lally, con la quale, fra l'altro, ho letto per esercizio brani in inglese della vita di Constable, per avermi chiarito il senso di questa parola, oggi molto meno usata rispetto all'Ottocento: si dice di persone infantili, stupide; etimologia: forse nel XVII sec. dallo spagnolo *bobo*, sciocco; e probabilmente dal latino *balbus*, balbettante, detto di persone che, come bambini, non sanno esprimersi perché di scarso intendimento: l'antico significato latino mi è piaciuto e l'ho usato nella traduzione.

<sup>48</sup> CONSTABLE, *Correspondence*..., cit., VI, p. 158.

<sup>49</sup> Ivi, IV, p. 182. Sono discordanti i pareri degli studiosi sul numero e sulla identificazione delle opere che i due mercanti recano in Francia. Mi attingo a quanto scrive l'editore della corrispondenza di Constable, che mi pare il più preciso e circostanziato. Per WHITTELEY, cit., p. 49, sono tre le opere che i due mercanti portano dall'Inghilterra: *Il carro da fieno*, *Veduta della Stour*, *Veduta del molo di Yarmouth*; per la curatrice del diario di Delacroix, Michèle Hannoosh, i due avrebbero invece portato cinque opere. Oltre alle tre indicate da Witteley anche: *Veduta del maniero di Malvern* e *Veduta di Londra: Hampstead Heath*: (EUGÈNE DELACROIX, *Journal*, edizione critica a cura di Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, 2 voll., vol. I, p. 170, nota 334; del diario di Delacroix esiste anche l'edizione italiana curata da Lamberto Vitali: *Diario*, Torino, Einaudi, 2002 (prima ediz. 1954). Serviranno quindi ulteriori ricerche per stabilire con certezza quali opere acquistarono i due mercanti oltre alle tre più note e per le quali non c'è discussione. Del primo quadro, *Il carro di fieno*, sappiamo tutto; *Veduta della Stour*, 1822, cm. 129,5x188, Huntington Art Gallery di San Marino, California (HOOZEE, cit., cat. 330, p. 120); *Veduta del molo di Yarmouth*, soggetto replicato più volte nel 1822, nelle stesse dimensioni, all'incirca cm. 33x52, difficile stabilire quale delle tele conosciute, nessuna comunque oggi in Francia, sia quella giunta a Parigi nel 1824 (HOOZEE, cit. cat. nn. 361,362,363 pp. 123-124); *Veduta del maniero di Malvern*, datato 1821, cm. 53x77, Musée de Tessé di Mans (HOOZEE, cit., cat. 328, p. 120, ma l'identificazione non è certa perché anche questo soggetto fu più volte replicato negli anni 1820-1821); *Veduta di Londra: Hampstead Heath* potrebbe trattarsi del piccolo dipinto, noto anche col titolo *Veduta a Hampstead di sera*, di cm. 16,5x29,8, datato 31 luglio 1822, oggi al Victoria and Albert Museum, che reca al verso la scritta «Schroth», il nome del mercante francese (HOOZEE, cit., cat. 335, p. 121). Dei cinque quadri di Constable che, stando alla nota di Michèle Hannoosh, giunsero a Parigi nel 1824 solamente uno, *Veduta del maniero di Malvern*, e non si è del tutto certi nemmeno di questo, è rimasto in un museo francese. Per il curatore della corrispondenza di Constable, che mi pare il più documentato, sono invece dodici le opere che i due mercanti portano in Francia nel 1824.

<sup>50</sup> CONSTABLE, *Correspondence*..., cit., IV, p. 182.

<sup>51</sup> Molto ammirata da Géricault quando la vide al Salon, tanto da dire al suo allievo Louis-Alexis Jamar che l'accompagnava, che era un quadro che avrebbe voluto firmare, GÉRICAUT, cit., p. 243.

<sup>52</sup> DELACROIX, *Journal*..., cit. pp. 170-171 e note 333-334. Nutro il sospetto che già in maggio i tre amici Delacroix, Pierret e Fielding pensassero che i quadri di Constable fossero visibili a Parigi presso il mercante Schroth. Delacroix annota infatti sotto la data 10 maggio 1824 che lui, Pierret e Fielding si sono recati da Schroth «qui n'est pas organisé», un'espressione sibillina, che nemmeno l'attentissima curatrice del *Journal* tenta di commentare. Penso che l'espressione voglia indicare che l'esposizione dei quadri di Constable che i tre volevano vedere, e che vedranno il mese successivo in rue de la Grange-aux-Belles, non era ancora predisposta, organizzata, forse anche perché non si sapeva dove allestirla, se da Schroth o da Arrowsmith.

<sup>53</sup> MARCIA R. POINTON, *The Bonington Circle: English Watercolour and Anglo-French Landscape, 1790-1855*, Brighton, Hendon Press, 1985, pubblicazione che non ho vista.

<sup>54</sup> Thalès Fielding era giunto a Parigi nel 1821 coi fratelli Theodore e Newton. Divenuti molto amici, Eugène fece il ritratto di Thalès e questi il ritratto di Eugène. Reperiti sul mercato di New York, i due piccoli ritratti sono stati acquistati nel 2009 dal Musée Delacroix di Parigi, dove li ho visti nel 2013, appesi l'uno a fianco dell'altro, tutti e due, pur nel personale stile di ciascuno, belli, delicati ed espressivi della reciproca stimata intelligenza, pubblicati nel «Bulletin de la Société des Amis du Musée National Eugène Delacroix», n. 8, 2010, pp. 78-79.

Prima di passare nella galleria di Arrowsmith, i tre amici sostano nell'atelier del pittore Léon Cogniet (1794-1880), anch'esso nella rue de la Grange-aux-Belles, a pochi passi da Arrowsmith. Nell'atelier di Cogniet si trova, dopo che è ritornata dall'Inghilterra, *La zattera della Medusa* di Géricault, in attesa che il Museo del Louvre si decida di acquistarla. Nel novembre, con l'intermediazione dell'amico di Géricault, Dedreux-Dorcy, il Louvre finalmente la comprerà per 6.550 franchi<sup>55</sup>. Nel frattempo il povero Géricault, che Delacroix ammira moltissimo, si erano conosciuti nell'atelier di Guerin, è morto pochi mesi prima, il 26 gennaio, a soli 33 anni, per le gravi complicazioni seguite a una caduta da cavallo (gli amatissimi cavalli!), che gli ha provocata la lesione del midollo spinale. Eugène è stato a trovarlo alla fine di dicembre, provando un'impressione tristissima nel vederlo, un tempo lui così forte, bello, esuberante, pieno di vita, ora ridotto come un «vegliardo morente»<sup>56</sup>, magrissimo, sfinito, da non riuscire «a mettersi a letto se non con l'aiuto d'altri»<sup>57</sup>. Venendo via dalla casa di Géricault, in rue du Faubourg-du-Roule, Eugène non riusciva a separare, nella mente angosciata, il volto morente dell'amico dagli ultimi suoi splendidi studi, visti sparsi nella stanza, di una fermezza, di una superiorità, di un vigore indicibili. «*Mourir a coté de tout cela!*» morire, tra tanta bellezza!

Contemplato ancora una volta lo straordinario quadro, i tre amici vanno a vedere i Constable. Con l'usuale e incisiva brevità, Delacroix annota nel diario alla data 19 giugno: «È troppo per un giorno». È troppo vedere *La zattera della Medusa* e subito dopo le tele dell'inglese. E poi aggiunge: «Questo Constable mi fa un gran bene»<sup>58</sup>. Per Delacroix, il paesaggista inglese non è del tutto una novità. E non solo per quello che gli hanno indubbiamente detto gli amici inglesi e Géricault. Il 9 novembre 1823 ha visto presso il paesaggista Jacques-Auguste Régnier (1787-1860), anch'egli assiduo frequentatore degli inglesi di Parigi, uno schizzo di Constable, e ha annotato nel diario: «Cosa mirabile, e incredibile»<sup>59</sup>. Probabilmente Régnier ha portato quello schizzo dall'Inghilterra, dove è stato nel 1823<sup>60</sup>. Il giorno stesso in cui Delacroix visita con gli amici la galleria di Arrowsmith, questi scrive una lettera a Constable, comunicandogli le prime reazioni degli artisti francesi, che sicuramente esagera un poco: «nessun'opera d'arte non fu mai così ammirata né diede maggiore soddisfazione dei vostri quadri»; e gli prospetta che il successo sarà ancora maggiore una volta che le opere verranno presentate al Salon<sup>61</sup>. Delacroix il 25 giugno, pochi giorni dopo la prima visita, torna nella galleria di Arrowsmith per rivedere i dipinti<sup>62</sup>. Intanto a Londra comincia a circolare sulla stampa la notizia dei paesaggi di Constable esposti a Parigi. Il corrispondente del *The Times* da Parigi scrive l'8 luglio dell'accoglienza riservata ai quadri del pittore inglese; quanto dice non collima del tutto con le entusiastiche parole di Arrowsmith: se i quadri hanno incontrato il compiacimento di alcuni, altri li fanno oggetto di violenti attacchi<sup>63</sup>.

*Il carro da fieno*, *Veduta della Stour* e una piccola veduta di *Hampstead Heath* sono ammessi al Salon, che apre il 25 agosto. Arrowsmith tiene così fede all'impegno morale che si è preso con Constable, di riservare alle opere del pittore le migliori occasioni per poter essere ammirate dai parigini. E l'esposizione al Salon è la migliore, la più felice e la più ambita delle occasioni. Le tele del paesaggista inglese sono esposte al Salon, allestito all'interno del Louvre, con ogni cura da parte del direttore del Louvre, Auguste de Forbin (1777-1841), cui compete la responsabilità, condivisa con Alphonse de Cailloux, di appendere i quadri dove e come vogliono.

Per il successo di pubblico che le tele conoscono sin dalle prime settimane, e molto probabilmente per i validi suggerimenti di persone competenti, come Nodier e alcuni artisti, che sanno come vanno guardati i quadri di Constable, Nodier ne ha fatta personale esperienza quando alla Royal Academy ha visto per la prima volta *Il carro da fieno*, Forbin e Cailloux provvedono a spostare le due tele nella sala più prestigiosa del Salon, ricollocandole in modo tale che i visitatori possano osservarle stando a una certa distanza. Sappiamo come sono andate le cose dalla lettera che Constable scrive a Fisher il 17 dicembre 1824, con la quale lo aggiorna sui suoi *Paris affairs*, che procedono *very well*: «Il direttore, conte di Forbin, aveva riservato ai miei quadri una delle più convenienti collocazioni al Louvre. Ma vista la reputazione che le tele hanno acquisito presso il pubblico dopo poche settimane, sono state ricollocate in un posto d'onore: due posti di prima categoria nella sala principale. Devo molto agli artisti per il loro sostegno, ma devo anche rendere giustizia al conte il quale, non essendo egli un artista, credo, ha pensato che in ragione della loro rudezza, *rough*, i colori dovevano essere visti a distanza. Ora si è coscienti della ricchezza della tessitura, *the richness of the texture* e dell'attenzione portata alle superfici degli oggetti rappresentati, una cosa sconosciuta nella loro pittura»<sup>64</sup>.

Le opere del pittore inglese producono sul pubblico e sulla critica una notevole sensazione<sup>65</sup>. Se a Londra le accoglienze riservate al *Carro di fieno* erano state fredde, non avevano tuttavia suscitato tutte quelle discussioni e polemiche che ora infiammano Parigi dove, rispetto alla città sul Tamigi, è ben più radicata e di lunga data la consuetudine di dibattiti e recensioni d'arte sulla carta stampata, con interventi di artisti, critici, collezionisti, galleristi, letterati, scrittori, poeti, anche di uomini politici. Poi a Parigi, che si parli di monarchia e repubblica o di linea e colore, il piacere per la polemica si respira nell'aria, accompagnandosi al desiderio irrefrenabile di schierarsi da una parte o

<sup>55</sup> GRUNCHEC, cit., p. 117, cat. n. 189.

<sup>56</sup> DELACROIX, *Journal...*, cit., I, p. 110.

<sup>57</sup> *Ibidem*

<sup>58</sup> DELACROIX, *Journal...*, cit. I, pp. 170-171.

<sup>59</sup> Ivi, p. 106; anche OLIVIER MESLAY, *Collectionner Constable, une longue habitude française*, in *Constable. Le choix de Lucian Freud...* cit., p. 54.

<sup>60</sup> WHITTELEY, cit., p. 48.

<sup>61</sup> DELACROIX, *Journal...*, cit., I, p. 170, nota 334; CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., IV, pp. 183-184.

<sup>62</sup> DELACROIX, *Journal...*, cit., I, p. 171.

<sup>63</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., VI, pp. 166-167.

<sup>64</sup> Ivi, IV, p. 192 e VI, p. 185.

<sup>65</sup> HOOZEE, cit., p. 7.

dall'altra. Constable è informato sulle accese discussioni da amici artisti che hanno visitato il Salon, da Arrowsmith e Schrott che vengono regolarmente a Londra, dai giornali parigini. Segue le polemiche, ma senza accalorarsi, più divertito che veramente interessato. Ciò che più lo diverte è l'apprendere che alcuni critici classicisti, legati per sensibilità ed educazione alla scuola davidiana, se la prendono con i giovani artisti francesi che, visti al Salon i paesaggi dell'inglese, si sono messi ad imitarlo<sup>66</sup>. Avrà invece poco gradito le laconiche e fredde parole che William Hazlitt, lo scrittore che nel 1821 aveva esaltato la pittura di paesaggio di Poussin, riserva al suo *Carro da fieno* e al *Massacro di Scio* di Delacroix, recensendo sul «Morning Chronicle» l'8 ottobre il Salon di Parigi<sup>67</sup>. Lo scrittore è troppo innamorato, e di un amore esclusivo, dei maestri antichi per sentire la nuova pittura. Che peccato non trovare Hazlitt, così fine e accorto discettatore dei paesaggi di Poussin, all'appuntamento con Constable!

L'ostilità dei critici e degli artisti classicisti verso Constable e gli altri inglesi, come Bonnington, Copley e Thalès Fielding, presenti anch'essi al Salon del 1824, nasce indubbiamente dalla disapprovazione dei modi della loro pittura; ma più ancora, come è stato riferito a Constable, dalla sorpresa di vedere al Salon giovani artisti imitare gli inglesi, e quindi dalla paura che possano tener dietro a quella pittura che per loro significa rigetto dell'ideale e rifiuto della bella forma a vantaggio di un fare sommario e spedito. Il critico Pierre-Alexandre Coupin (1780-1841), davidiano: «Ho notato una folla di giovani precipitarsi sulle tracce degli inglesi e si sono affrettati, durante l'esposizione, a fare dei paesaggi e delle vedute come gli inglesi». Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), allievo e poi assistente di David, classicista e antiromantico, nota tra i giovani che seguono gli inglesi il paesaggista Régnier, colui che ha mostrato a Delacroix uno schizzo di Constable di sua proprietà, e Horace Vernet (1789-1863): due pittori che hanno cominciato la carriera come neoclassici e che ora al Salon del 1824 espongono paesaggi nello stile degli inglesi<sup>68</sup>. E a proposito di Régnier, ancora Coupin: «Régnier, le cui numerose produzioni non mancano d'un certo merito d'esecuzione, si è gettato sulle tracce degli inglesi; egli ha rappresentato dei luoghi senza interesse, con questa rudezza d'esecuzione che disapprovo»<sup>69</sup>. Altri due giovani imitano subito gli inglesi, ispirandosi ai loro lavori: Paul Huet (1803-1869), che ammira Constable: «per l'originalità per niente forzata, sostenuta dalla verità e dalla vivacità per le quali le due tele spiccano soprattutto: per la prima volta si può vedere una natura lussureggiante, verdeggiante, priva di toni bui»; e il suo amico Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876), che sarà tra i principali protagonisti della Scuola di Barbizon<sup>70</sup>.

Lo storico e scrittore August Jal (1795-1873), sostenitore della tradizione classicista, immaginando un dialogo tra un artista e un filosofo in visita al Salon, riferendosi ai quadri di Constable fa dire all'artista: «Sono straordinari veramente, sotto il profilo della tonalità. La campagna è resa perfettamente: questa campagna è vera, come sono veri il carro e le barche; ma il modo con cui tale apparenza di verità è resa è assai vicino alla *maniera*. Si ha l'impressione di un continuo procedere a tentoni; questo modo di lavorare a rilievo, queste masse di bruno, di giallo, verde, grigio, rosso e bianco, addossate le une alle altre, mescolate con la cazzuola e tagliate con la spatola e quindi verniciate quasi per farle rientrare nell'armonia e nel mistero, tutto ciò sa più di meccanismo che di arte; e, ancora, è un meccanismo privo di grazia»<sup>71</sup>. Che cosa avrà inteso dire Jal col termine italiano *maniera*? Forse pittura eccentrica, stravagante? Non molto diversamente da Jal si esprime Delécluze sul «Journal des Debats» del 30 novembre: «È vero che Constable è un pittore di genere, ma questo non impedisce che non si debba avvertire la forma precisa degli oggetti, mentre nelle sue opere essi sono riconoscibili in realtà solo per il colore. [...] (i suoi quadri) ostentano una abilità davvero encomiabile per se stessa, ma che non porta a nulla. Incide vivamente sui sensi, ma l'impressione che se ne riceve in generale è ben poca cosa»<sup>72</sup>. Sulla rivista «L'Oriflamme» del gennaio 1825 un articolo non firmato è ancora più duro: «Esaminando separatamente il talento di Constable, gli domanderemo tuttavia se ha ben calcolato le sue forze in quest'occasione e se si aspetta di superare tutti i nostri paesaggisti. Pensiamo che si sia sbagliato. So benissimo che altri portano i suoi lavori alle stelle; ma prima di lodarlo vorremmo sapere a proposito di che cosa si può lodarlo. Un pittore italiano (non so più quale) sosteneva, parlando di Leonardo da Vinci, che gettando contro una tela una spugna imbevuta di colori si ottenevano dei paesaggi. Sicuramente, se questo pittore fosse vissuto oggi, si sarebbe riferito alle opere di Constable. Nulla in effetti è definito nelle opere di questo pittore e gli stessi oggetti sono a mala pena indicati. Si ignora di che tipo siano i suoi alberi, dove comincino e dove finiscano le sue figure; i suoi cieli sono imbrattati di grigio e le sue acque sono delle lastre di ghiaccio non ancora solcate dai pattini»<sup>73</sup>.

In breve, le critiche dei classicisti toccano quattro aspetti della pittura di Constable da loro ritenuti negativi: preminenza del colore rispetto al disegno, modalità di stesura del colore con sovrapposizione di tocchi e a macchia, forme non definite ma solo abbozzate, nessun interesse del soggetto. Sono rilievi che si basano su uno stile del genere paesaggio che ritengono il solo capace di esprimere arte bella: rifinitura di grande perizia e raffinatezza, idealizzazione della veduta, forme definite con precisione di linea e chiara evidenza.

Adolphe Thiers (1797-1877), giovane avvocato, antiborbonico e liberale, sostenitore di una monarchia parlamentare sul tipo di quella inglese, destinato a diventare importante uomo politico della Terza Repubblica Francese,

<sup>66</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., IV, pp. 183ss.

<sup>67</sup> Ivi, p. 191.

<sup>68</sup> WHITELEY, cit., p. 51, note 6 e 7.

<sup>69</sup> Ivi, cit., p. 48.

<sup>70</sup> Hoozee, cit. p. 12; MARK EVANS, *Outdoor Oil Sketches and Studies: 'faithful and brilliant transcriptions of the thing of the moment - nature caught in the very act'*, in *John Constable...*, cit., pp. 39-79, qui p. 42.

<sup>71</sup> HOOZEE, cit., p. 11.

<sup>72</sup> *Ibidem*

<sup>73</sup> *Ibidem*

schierato nelle fila dei romantici, poco meno di un mese dopo l'apertura del Salon scrive su «Le Constitutionnel» del 18 settembre: «Nessuno più di me tiene alla gloria nazionale e vorrebbe conservarle maggior splendore; ma bisogna essere anzitutto veritieri e riconoscere che i paesaggi di Constable, pittore inglese, alcune opere del quale sono visibili al Salon, sono di gran lunga superiori a tutto quanto abbiamo prodotto quest'anno. Mancano di stile, affermano i nostri retori; spesso si tratta di un ruscello dalle rive poco pittoresche, ombreggiato da qualche salice e con un orizzonte insignificante: e sia, ma tutto questo è pieno di levità, prospettiva, verità; e, secondo l'usuale modo di dire, è pieno d'aria. Non è certo con linee più belle che gli Olandesi hanno creato dei capolavori»<sup>74</sup>.

Thiers raccoglie in volume gli articoli scritti sul Salon del 1824<sup>75</sup>. Nell'introduzione, quasi una sorta di manifesto dei suoi princîpi estetici, scrive: «Una rivoluzione si dichiara oggi nella pittura come in tutte le arti e già gli 'immobili' si lamentano e gridano alla barbarie. Dichiarano che la pittura è perduta in Francia, che le buone tradizioni sono abbandonate, che pure quelli che coltivano ancora la storia rinunciano al grande stile per uno stile povero e senza nobiltà, e che 'gli dèi se ne vanno'. Invano si dice loro che non bisogna incatenare il genio nei limiti immutabili di uno stile obbligato; che, non volendo più fredde copie di ciò che già è stato fatto, si deve permettere agli artisti di abbandonarsi alle loro impressioni personali per produrre opere nuove; se poi qualcuno fallisce, poco importa, non è nelle leggi dell'umanità che tutti arrivino allo scopo; al contrario, secondo queste leggi, un buon numero si perde, un altro si avvicina allo scopo solo per metà, e forse uno o due su mille raggiunge lo scopo con pienezza»<sup>76</sup>. Delacroix e Constable, le cui opere sono al Salon, sono per Thiers due artisti che hanno raggiunto lo scopo con pienezza, il primo nella pittura di storia con il *Massacro di Scio*, il secondo nella pittura di paesaggio con *Il carro da fieno*. Nelle parole di Thiers sono alcune delle convinzioni più tenaci del gruppo dei romantici: l'arte non deve essere costretta entro regole e leggi di un solo stile; all'artista va lasciata la sua piena libertà d'espressione; la libertà è la condizione perché l'artista possa pervenire ad una creazione personale e quindi a produrre opere nuove.

Anche Stendhal (1783-1842), allora quarantenne, non ancora famoso come sarebbe divenuto tra pochi anni per i suoi splendidi romanzi, impegnato nella promozione di un gusto e di un'arte romantica visita il Salon e sul «Journal de Paris» del 16 ottobre esprime i suoi apprezzamenti: «[...] quest'anno gli inglesi ci hanno mandato dei magnifici paesaggi, quelli di Constable, ai quali non so se abbiamo qualcosa da contrapporre. La verità ti prende subito, e ti trascina, in queste opere incantevoli. Il tocco di quest'artista è negligente e eccessivo, i piani prospettici non sono ben rispettati e inoltre non c'è alcun ideale; tuttavia il suo delizioso paesaggio, con un cane sulla sinistra, è lo specchio della natura e fa scomparire del tutto un grande paesaggio di Watelet<sup>77</sup> che gli sta vicino, nel salone grande»<sup>78</sup>. Pochi giorni dopo, sullo stesso giornale, il 24 ottobre, lo scrittore ritorna sul quadro di Constable: «Ho lodato il paesaggio di Constable per il brio; questo perché la verità esercita su di me un fascino che mi afferra subito, mi trascina immediatamente. I seguaci della scuola di David preferiscono di gran lunga i paesaggi di Turpin de Crissé<sup>79</sup>, soprattutto quello raffigurante Apollo cacciato dal Cielo. Non sto a parlare dell'idea ormai decrepita di riproporci ancora Apollo e le Muse, il che significa conoscere male il XIX secolo. Ciò che mi colpisce è che gli amatori dell'antico gusto francese lodino i paesaggi di Turpin de Crissé affermando che hanno della verità. Comincerò col dire che, secondo me, la perfezione nel paesaggio consisterebbe nel disegnare i paesaggi italiani come Chauvin<sup>80</sup> e dipingerli con la naturalezza di colore di Constable [...]. Nei dipinti



<sup>74</sup> HOOZEE, cit., p. 10.

<sup>75</sup> ADOLPHE TIERS, *Salon de Mil Huit Cent Vingt-quatre*, s.l. [1824], consultabile in formato digitale sul sito "Gallica. Bibliothèque Nationale de France".

<sup>76</sup> Ivi, pp. 1-2.

<sup>77</sup> Louis Étienne Watelet (1780-1866).

<sup>78</sup> HOOZEE, cit., p. 10.

<sup>79</sup> Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782-1859).

<sup>80</sup> Pierre-Athanase Chauvin (1774-1832)

della vecchia scuola, gli alberi hanno *stile*; sono eleganti, ma privi di *verità*. Constable, al contrario, ha la verità di uno specchio; ma vorrei che lo specchio fosse posto davanti a uno scenario splendido, come l'imboccatura della valle della Grande-Chartreuse, vicino a Grenoble, e non davanti a un carro da fieno che attraversa a guado un canale d'acqua stagnante»<sup>81</sup>. Per avere una visiva comprensione di quanto brillantemente scrive Stendahl, riproduco qui sopra le immagini di un paesaggio di Turpin de Crissé (*Danzatrici di tarantella*, 1813, collezione privata) e il *Carro da fieno* di Constable. La netta diversità dei modi d'esecuzione, di scelta del soggetto, di resa del paesaggio che noi possiamo notare è la stessa che avvertono i visitatori del Salon del 1824, sia di chi loda la raffinatezza idealizzata e l'estrema perizia del paesaggio neoclassico sia di chi preferisce, come Stendhal, la *verità* del paesaggista inglese.

Le considerazioni di Stendhal, pur se l'ultima, relativa alla poca nobiltà del soggetto, pare concedere qualcosa agli avversari, come d'altra parte August Jal concede qualcosa ai romantici parlando delle tele di Constable «straordinarie sotto il profilo della tonalità», sono in perfetta linea col suo dichiarato anticlassicismo, presente nel primo saggio *Racine et Shakespeare*, pubblicato l'anno prima, 1823<sup>82</sup>. Il bello, e quindi il gusto, cambia secondo i tempi, sostiene Stendhal, perché cambiano i costumi, la mentalità, i caratteri, la morale, i modi di ricerca della felicità. «Che cos'è il romanticismo? – si chiede – È l'arte di presentare ai popoli le opere letterarie che, nello stato attuale delle loro abitudini e delle loro opinioni, sono suscettibili di dare loro il massimo di piacere possibile. Il classicismo al contrario presenta loro la letteratura che dava il più gran piacere possibile ai loro bisnonni»<sup>83</sup>. Stendhal sente in arte un'esigenza di attualità e di realismo, un desiderio di verità. Se il continuo richiamarsi da parte dei classicisti a Racine, che anch'egli giudica per altro un grande poeta, è sintomo di una cultura morta, artificiosa, incapace di interpretare e di dire i sentimenti del presente, Shakespeare, che in questo momento è l'autore più letto e rappresentato dai romantici, è proposto, al contrario, come modello di naturalismo, di libertà dei sentimenti e dell'espressione non vincolati a leggi. Imitare il drammaturgo inglese significa imitare la sua libera maniera di studiare il mondo nel quale viviamo e l'arte di dare ai nostri contemporanei il genere di tragedia di cui hanno bisogno. Non si tratta di scimmiettare Shakespeare, ma di imitare ciò ch'egli ha fatto per esprimere i gusti e le idee della gente in mezzo a cui visse, fuori dai ceppi di tutte le convenzioni poetiche. La tragedia non deve più, per Stendhal, essere composta in versi alessandrini, come ancora Lebrun continua a fare nel *Cid d'Andalousie*, con uno stile aulico puramente imitativo e ossequiente a regole immutabili di unità di tempo e di luogo, ma con un'espressione piana, comune, naturale, e su soggetti moderni, e meglio ancora se in prosa. Tutti i più grandi artisti del passato sono stati romantici, dice Stendhal. Tra qualche decennio esprimerà un concetto analogo Baudelaire: tutti i più grandi artisti del passato sono stati moderni, dove il senso di moderno di Baudelaire coincide con quello di romantico di Stendhal. Il netto rifiuto dei paesaggi artificiosi di Turpin de Crissé, ambientazione idealizzata e falsa di Apollo e delle Muse, è il corrispettivo, sul versante pittorico, del rifiuto in letteratura dei versi alessandrini, del linguaggio aulico e lontano dal parlare comune. Il *carro da fieno* di Constable, al contrario, è la raffigurazione di una campagna vera, di una natura studiata e sentita, presente, capace di «trascinare» emotivamente lo spettatore che in quel paesaggio sente di poter vivere. Quando l'accademico Delécluze si scaglia contro i nuovi giovani pittori con l'epiteto di «shakespearienti»<sup>84</sup>, intende realisticamente i pittori inglesi e metaforicamente i francesi che al grande drammaturgo, che hanno sempre sulla bocca, dicono di ispirarsi.

L'esposizione della tela *Il Carro da fieno* al Salon del 1824 non è un evento isolato, un fatto accidentale e improvviso nella cultura artistica parigina di questi anni. Se intorno ad esso si accendono discussioni e polemiche, se esso suscita consensi e repulsioni, è perché questo quadro, nel momento in cui a Parigi il movimento romantico si sta affermando contro il classicismo accademico, assume, per le sue caratteristiche formali, per la provenienza, per il soggetto, per il futuro che prefigura, a esempio di un modo nuovo di fare e di intendere arte, quasi simbolo di una nuova sensibilità e di un nuovo gusto. Constable si è sbagliato sul conto dei parigini: davanti alle sue tele non sono stati né frivoli, né distratti.

Le considerazioni che abbiamo opportunamente lette nella *Promenade* di Nodier del 1821 e nei suoi *Mélanges* del 1820, nelle memorie di Pichot edite nel 1825 ma redatte nel 1824, in *Racine et Shakespeare* di Stendhal del 1823, nel *Salon 1824* di Thiers, nelle lettere di Géricault e nel diario di Delacroix, sono testimonianze di cui mi sono servito per capire come il movimento romantico riuscisse a predisporre i suoi adepti a vedere con nuovi occhi i paesaggi e le vedute di Constable. Questa predisposizione degli occhi e del cuore è dovuta al concorso di varie istanze culturali ed estetiche, che troviamo esplicitate negli articoli di variato interesse e di varie penne che compaiono su *Le Globe. Journal littéraire*, la cui fondazione il 15 settembre è l'avvenimento più importante della vita culturale parigina del 1824, giornale che intende riunire nello stesso indirizzo liberalismo e romanticismo. Queste le istanze: apertura a tutte le esperienze di cultura e alle altre letterature nazionali con una intensa attività di traduzione delle principali opere, su tutte quelle di letteratura inglese; pregio della pluralità di stili e di gusti; unità di tutte le arti; superamento dell'orgoglio nazionale quando è infeconda idolatria del passato; opposizione all'accademismo e al conformismo; libertà e indipendenza di sentimento e di piacere estetico; positiva valutazione ai fini artistici di ciò che è naturale, presente,

<sup>81</sup> HOOZEE, cit., p. 10.

<sup>82</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Bossange-Delaunay-Mongie, 1823: consultabile in formato digitale sul sito "Gallica. Bibliothèque Nationale de France".

<sup>83</sup> Ivi, p. 43.

<sup>84</sup> MACCHIA-DE NARDIS-COLESANI, cit., p. 495.

attuale; liberazione del bello da regole e abitudini. «In una parola il romanticismo – scrive Louis Vite su *Le Globe* – è il protestantesimo nelle lettere e nelle arti»<sup>85</sup>.

La maggior parte dei testi che ho sopra elencati sono oggi disponibili in formato digitale sul sito “Gallica. Bibliothèque Nationale de France”. Sino a pochi anni fa, per questa ricerca mi sarei dovuto recare a Parigi, rimanervi parecchi giorni, oppure spendere molti soldi in microfilm, che arrivavano dopo mesi: oggi posso leggere queste pubblicazioni, introvabili nelle biblioteche italiane, stando al computer nel mio studio. Ogni volta mi meraviglio di tanta grazia e non posso che elevare una modesta e gratissima lode alla nostra tanto denigrata civiltà.

A metà gennaio Carlo X di Borbone, re di Francia, visita il Salon. La visita reale segna la chiusura dell'esposizione. Su proposta del direttore del Louvre, conte di Forbin, il re assegna a Constable una medaglia d'oro, che gli è recapitata a Londra dall'ambasciatore di Francia presso Sua Maestà Britannica<sup>86</sup>.

Se dalla Francia arrivano onori, non altrettanto dalla patria Inghilterra. Arrowsmith ha avuto ragione? Nessuno è profeta in patria? Da almeno cinque anni Constable aspetta l'ambita promozione a membro della Royal Academy: molti pittori più giovani di lui vi sono già stati ammessi. Per lui la promozione arriva solo nel 1829; l'anno prima è morta l'amatissima moglie Maria Bicknell, lasciandolo con sette figli ancora piccoli: il primo, John Charles, ha undici anni. Il prosieguo della sua carriera, tra incomprensioni, difficoltà e non poca solitudine, ne risente parecchio. Personalmente penso che i suoi anni più felici e creativi siano quelli dal 1815 al 1825. Ma questo non è uno studio su tutto Constable, solo sul suo capolavoro *Il carro da fieno*. Con questo quadro avevo contratto un debito fin da quando, commuovendomi, lo vidi la prima volta anni fa alla National Gallery. Debito di conoscenza. Alla mostra del Victoria and Albert Museum l'ho studiato più a fondo. Le ricerche di queste settimane mi hanno portato a divagarmi sin troppo, ma per me è stato come rigirarmi tra le mani una pietra preziosa. Amiamo e studiamo, almeno a me capita così, ciò che in qualche modo ha a che fare con la nostra vita, e più ancora con la nostra infanzia, che è l'età in cui ci forgiamo i miti regolatori del nostro futuro o, se si vuole, in cui prende forma il tono della nostra immaginazione. C'è un carro da fieno anche nei miei ricordi di bambino, quando negli anni Cinquanta si faceva il fieno sul vasto prato della nonna Cumina in Valle del Lujo, nelle assolate giornate di primo agosto, calde, odorose, frenetiche; nel prato ci sono meli, peri, noci, susini; c'è un fontanile al margine del prato nelle cui acque mettevamo al fresco le angurie e la fiasca di vino; io, piccolo di sette anni, andavo per il prato recando la fiasca ai lavoranti, che si dissetavano e mi sorridevano; finiti i lavori, ricoverato il fieno, stanchi e felici sedevamo sull'aia, noi ragazzi ad addentare con avidità le dolci angurie, gli adulti a farsi la *resömada*, bevanda d'uovo sbattuto, vino e zucchero; e c'è anche un cane nei miei ricordi, si chiamava Trento, mi stava sempre dintorno festoso, con due occhi che vedo ancora adesso, dolcissimi.

La grande tela *Il carro da fieno* resta per qualche anno nella galleria di Arrowsmith. Dunque, nemmeno a Parigi trova subito un acquirente, nonostante la medaglia d'oro del re. E anche i tentativi di Arrowsmith, di Nodier e del conte di Firmin di fare acquistare il quadro dallo Stato non vanno a buon fine. Si pretende troppo dal re, che deve tenere buoni tradizionalisti e innovatori con azioni di compromesso: la medaglia d'oro va bene, mettere il quadro al Louvre come un bene dello Stato è troppo.

Nel 1828 *Il carro da fieno* è acquistato da Jean-François Boursault-Malherbe (1750-1842)<sup>87</sup>, direttore di teatro e attore, che dal 1810 si è dato con entusiasmo all'orticoltura e al giardinaggio con la costruzione di magnifiche serre nelle sue proprietà a Pigalle. Ancora oggi per i floricoltori è famosa la rosa *Boursault*. È occorso dunque un amante d'orti e di giardini per prelevare dal collezionista il paesaggio con la verde campagna del Suffolk.

L'intera collezione di Boursault-Malherbe passa intorno al 1838 a Edmund Higginson<sup>88</sup>. *Il carro da fieno* ritorna in Inghilterra. Dopo vari passaggi di proprietà, entra per donazione di Henry Vaughan nel 1886 nella National Gallery di Londra<sup>89</sup>. Non poteva che essere il suo miglior destino. *Veduta della Stour* è invece venduta al Salon al collezionista Louis-Joseph-Auguste Coutan (1772-1830). Conseguita un'ingente fortuna nel commercio di tessuti, si è dedicato negli ultimi anni di vita a raccogliere una magnifica collezione di quadri delle scuole moderne francese e inglese, con opere di Gros, Géricault, Delacroix, degli inglesi Bonington e Fielding; ma possiede anche David e Watelet, il paesaggista che non piace a Stendhal<sup>90</sup>. Ma David è stato un grande pittore, e anche Watelet, oltre ai paesaggi ideali e rifiniti in ogni particolare, è capace di piccole vedute di grande suggestione e sentimento, come erano stati notevoli paesaggisti nei loro delicatissimi studi dal vero Henri Valenciennes (1750-1819), Achille-Etna Michallon (1751-1799), Jean-Victor Bertin (1767-1819). I valori pittorici, come il bene, non stanno sempre e solo da una parte. Anche la linea può essere espressiva quanto il colore, non lo sono in sé per decreto ma per le capacità geniali di un artista. Dopo la morte di Coutan, la tela cambia più volte proprietario sino ad approdare nel 1925 nella Huntington Art Gallery di San Marino in California. Dei quadri di Constable che Schroth e Arrowsmith hanno portato a Parigi nel 1824, solo uno è forse rimasto

<sup>85</sup> Ivi, p. 498.

<sup>86</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit. IV, 195-198

<sup>87</sup> HOOZEE, cit., cat. n. 293, p. 116.

<sup>88</sup> La straordinaria collezione di Higginson andò all'asta nel 1846: è consultabile in Rete il *Catalogue of the very important collection of Pictures the property of Edmund Higginson*, Christie and Manson, London, 4 giugno 1846; la tela di Constable è il lotto n. 77, indicata col titolo: *A Waggon passing through a River*.

<sup>89</sup> HOOZEE, cit., cat. 293, p. 116.

<sup>90</sup> DELACROIX, *Journal...*, II vol., p. 2148.

in Francia, *La veduta del maniero di Malvern* del Museo Tissé di Mans, ma nemmeno di questo si è certi<sup>91</sup>. Altre opere di Constable arrivano in Francia molto più tardi<sup>92</sup>.

Verso la fine del maggio 1825 Delacroix raggiunge l'Inghilterra, passando per Calais e Dover, con l'intenzione di rimanervi qualche mese. Reca con sé una lettera del mercante Schroth per Constable: «Il signor Delacroix, giovane artista di grande talento, portatore di questa lettera, che mi prendo la libertà di raccomandarvi come degno di ammirare il vostro buon talento, vi dirà del grande piacere che mi hanno recato i quadri che mi avete fatti»<sup>93</sup>. Si tratta di due piccole vedute di *Hampstead Heath*, di cui una è oggi conservata nella collezione Oscar Reinhart di Winterthur.

A giudizio della curatrice del diario di Delacroix, Michèle Hannoosh, Eugène avrebbe sì recapitato la lettera di Schroth ma senza riuscire a incontrare di persona Constable<sup>94</sup>. Anche in seguito, ricordando il soggiorno inglese, Delacroix non accenna a un incontro personale con Constable, mentre ricorda di aver visto a Londra il ritrattista Thomas Lawrence, presidente della Royal Academy. Il curatore della corrispondenza di Constable, R. B. Beckett, ipotizza invece che l'incontro tra i due c'è stato e che fu probabilmente in questa occasione che il pittore inglese donò a Delacroix il taccuino di disegni di Brighton<sup>95</sup>, che il francese possedeva e che dopo la sua morte finirà al Louvre, dove si conserva alla segnatura 1760.

Le lettere che Eugène invia da Londra agli amici Soulier e Pierret, se lette con l'intenzione di trovarvi osservazioni sulla pittura inglese ci deludono. Eugène è sbrigativo: dice che la pittura inglese è monotona, troppi quadri tutti uguali. Vista una galleria, si sono viste tutte<sup>96</sup>. E per ogni esposizione, *one shilling sir*: queste sono le parole, scrive, con le quali a Londra si chiudono tutte le frasi<sup>97</sup>. Se è avaro in fatto di pittura, parla invece molto di teatro e naturalmente di Shakespeare, ai cui drammi rappresentati nelle sale londinesi non manca mai di assistere. Pare che Delacroix sia andato in Inghilterra più per Shakespeare che per i paesaggisti inglesi. Il suo forte interesse per Shakespeare anticipa di due anni l'esplosione di entusiasmo che si avrà a Parigi nel 1827, quando vi giungerà all'Odéon una compagnia di teatro inglese per rappresentarvi diversi capolavori del grande drammaturgo. A Londra Delacroix è di sentimenti altalenanti. Certe giornate, che gli sembrano sotto una perenne eclissi di sole, ha nostalgia del bel cielo di Parigi; in altre, affascinato dalle lussuose *boutiques* e dai magnifici parchi, vorrebbe rimanere sempre sulle rive del Tamigi; lo colpisce la grandezza della città, che conta un milione di abitanti, la più popolosa d'Europa, mentre Parigi ne ha la metà; ma le architetture non gli piacciono, non hanno la magnificenza e la grandiosità di quelle parigine.

Rientra a Parigi verso la fine di agosto. Londra, scrive a Pierret, si è svuotata, molti si sono portati in campagna; chi è rimasto in città sta tappato casa, teme di farsi vedere in giro per non subire l'onta del disprezzo sociale<sup>98</sup>. L'inglese Constable giudicava frivoli e leggeri i parigini. *L'humour* non manca neppure al francese Delacroix, che rende la pariglia smascherando le false e meschine apparenze dei londinesi.

Molti anni più tardi il grande pittore francese ritorna a parlare di Constable. Tra la fine del 1845 e gli inizi del 1846 annota nel diario: «Constable afferma che la superiorità del verde dei suoi prati consiste nell'essere composto da una quantità di verdi diversi; la mancanza di intensità e di vita della vegetazione che si riscontra nella maggior parte dei paesaggisti, è quindi da attribuirsi all'uso di una tinta uniforme. Quanto dice a proposito del verde dei prati può applicarsi a tutte le altre tonalità»<sup>99</sup>. Si discute tra i biografi quando e dove il pittore francese possa aver sentito o letto questa considerazione di Constable. Vista la data in cui viene annotata nel diario, probabilmente si deve alla lettura dei *Memoirs of the Life of John Constable* di Charles Robert Leslie, libro uscito nel 1843 e riedito nel 1845. In queste memorie, nel quale sono riprodotti vari discorsi dell'inglese, non figura tuttavia il passo riportato da Delacroix nel diario; vi si trovano, a proposito di prati, solo queste parole: «su un prato la luce del sole [...] è riflessa o rifratta attraverso ciascun filo d'erba». Sappiamo che Delacroix aveva discusso con l'amico Frédéric Villot dei *Memoirs* di Constable e che delle conversazioni avute Villot dà conto in un saggio dal titolo *John Constable* apparso nel 1856 sulla «Revue universelle des arts». E scrive: «D'un solo colpo d'occhio Delacroix aveva colto uno dei più grandi segreti della potenza di Constable [...]: è che nella natura una tinta che pare uniforme è formata dalla riunione di una quantità di tinte diverse [...]. Così, un prato, per esempio, composto d'una quantità di piante, di foglie di un verde differente, considerato nel suo insieme pare di un uniforme verde qualunque. Il pittore che stenderà semplicemente questo tono verde sulla tela per imitare questo prato resterà piatto, senza effetto [...]. Se al contrario, seguendo l'indicazione fornita dalla natura stessa, approfittando abilmente delle risorse della tavolozza, oppone toni caldi a toni freddi, moltiplica le gradazioni, le dissimula fondendole, sovrapponendole in modo da lasciare trasparire quelle di sotto, legandole con velature che le riconducono all'apparenza dell'uniformità senza togliere nulla alla loro reale varietà: allora soltanto quel pittore arriverà alla magia della natura»<sup>100</sup>. Villot scrive nel 1856. Dice di parlare della pittura di Constable e di riferire conversazioni avute con Delacroix sulla pittura del paesaggista inglese. Ma queste parole, che sembrano nella loro schietta e sottile

<sup>91</sup> Vedi nota 48.

<sup>92</sup> MESLAY, cit., pp. 53-63.

<sup>93</sup> DELACROIX, *Journal...*, I vol., p. 171 nota 334.

<sup>94</sup> *Ibidem*

<sup>95</sup> CONSTABLE, *Correspondence...*, cit., IV, pp.199-201.

<sup>96</sup> EUGÈNE DELACROIX, *Correspondence générale*, publiée par André Joubin, Paris Librairie Plon, 4 voll., 1936-1938; I, p. 156.

<sup>97</sup> DELACROIX, *Correspondence*, I, p. 154.

<sup>98</sup> DELACROIX, *Correspondence*, cit., IV, p. 80ss.

<sup>99</sup> DELACROIX, *Journal...*, cit., II, p. 1652.

<sup>100</sup> *Ibidem*

precisione come prestate al pennello, non potrebbero, meglio di altre, servire anche per la descrizione della pittura che tra qualche anno sarà di Monet e di Renoir?

Il 31 dicembre 1858 Delacroix, ora sessantenne, morirà cinque anni dopo nel 1863, invia una lunga lettera all'amico Théophile Silvestre, che si trova a Londra per cercare di organizzare una mostra di maestri inglesi da allestire a Parigi. Rievocando i «dolci» ricordi londinesi, parla dei pittori che ha incontrato nella capitale inglese e di quelli conosciuti attraverso le loro opere. Ricorda anche Constable: «uomo mirabile, è una delle glorie inglesi. Ne ho già parlato dell'impressione che mi aveva prodotto al momento in cui dipingevo il *Massacro di Scio*. Lui e Turner sono veri riformatori, *sont des véritables réformateurs*. Hanno lasciato la strada dei paesaggisti antichi. La nostra scuola, che ora abbonda di uomini di talento in questo genere, ha grandemente profittato del loro esempio. Géricault era tornato dall'Inghilterra tutto inebriato da uno dei grandi paesaggi che poi Constable ci inviò»<sup>101</sup>.

Sono trascorsi trentacinque anni da quando Constable è stato esposto al Salon e da quando alcuni giovani artisti francesi, subendo le rampogne degli accademici, hanno cominciato a imitarne lo stile. In una frase breve, che ha l'evidenza e il vigore di uno schizzo, Delacroix racchiude il senso di un intero svolgimento storico della pittura di paesaggio in Francia, ora che questa è all'apice con Corot, Daubigny, Rousseau, Courbet, Boudin, riconoscendo l'influenza che sulle origini moderne di quello svolgimento ha avuto il grande paesaggista inglese.

Resterebbe da capire e da spiegare come mai, se nel 1824 la pittura di paesaggio era all'avanguardia in Inghilterra, scomparsi Constable e Turner non ci sia stato un seguito all'altezza di quella stagione. Mentre i progressi in Francia saranno continui ed eclatanti, sino all'avvento degli impressionisti e del grandissimo Cézanne. Ma questo è un nuovo capitolo della storia, che ora non ho il tempo e nemmeno la voglia di scrivere.

Bergamo, 16 dicembre 2014.



<sup>101</sup> DELACROIX, *Correspondence*, cit., IV, pp. 57-62, qui p. 60.