

Prologo

Parigi, 1867: un gigante sperduto in una sala da ballo

«Il Sultano stava lì, impassibile, col fez piumato dall'*aigrette* bianca; sembrava osservasse con assoluta concentrazione la folla brillante e vivace che brulicava al suo cospetto. Davanti a lui c'era un indescrivibile fruscio di ventagli [...]. I cavalli bardati d'oro venivano condotti verso il tiro da cocchieri gallonati da capo a piedi. Le cento guardie con l'elmo scrosciante di pennacchi bianchi a cascata aprivano la parata, simili a cavalieri pronti a scavalcare gli ostacoli per giostrare, le carrozze procedevano allineate, e le musiche risuonavano, e i tamburi rullavano sul campo, e la folla immensa acclamava al loro passaggio.»¹

11

Parigi, 1° luglio 1867, ore quattordici. Sotto le vetrate del Palais de l'Industrie che rinserravano il pubblico in un caldo torrido, alcune migliaia di invitati scelti ed eleganti celebravano il fastoso concorso delle arti e dell'industria. La cerimonia della premiazione, condotta dal principe Napoleone, cugino dell'imperatore Napoleone III e presidente del comitato organizzativo, sembrava una di quelle manifestazioni di cui solo i monarchi possiedono il segreto, riuscendo a catturare l'attenzione universale e a sottintendere che il mondo intero si è dato appuntamento proprio lì: Parigi, sotto il Secondo Impero, sapeva farlo alla perfezione.

L'Esposizione Universale del 1867, ribattezzata "Esposizione Universale d'Arte e Industria", era stata inaugurata dall'imperatore Napoleone III e dall'imperatrice. In quel primo giorno di luglio la premiazione avvenne con una cerimonia grandiosa e solenne, ma completamente fallimentare. L'inno composto appositamente da Rossini, straripante di banalità guerresche, stonava in quella festa predisposta in omaggio alla pace e all'industria. L'imperatore fece un discorso particolarmente tronfio: proclamava

con fierezza che «da tutti gli angoli della terra gli esponenti delle scienze, delle arti e dell'industria avevano fatto a gara per precipitarsi» a Parigi, e si compiaceva di aver mostrato a tutti «la Francia com'è: grande, prospera e libera». ²

Intanto, il mondo sembrava in perfetto ordine: l'impero francese, fregiatisi dell'Algeria, «una pietra preziosa di cui la Francia non [aveva] ancora tagliato tutte le sfaccettature»³, brillava tra l'impero ottomano, l'impero di tutte le Russie, l'impero austriaco, il regno di Prussia, il regno d'Italia, il regno di Wurtemberg. Paesi che rivaleggiavano per gloria e prestigio. Nell'elenco ufficiale, gli Stati Uniti erano stati inseriti tra il principato di Liu-Kiu e l'impero del Brasile.

12 La cerimonia di premiazione avrebbe tenuto imprigionati gli spettatori in un'elegante e sterminata fornace per ore e ore, quel pomeriggio di luglio. Sentiamo ancora il cronista: «Il primo gruppo, quello delle belle arti, procede con una legione di artisti cinti di gloria, guidati dal presidente conte di Nieuwerkerke: Cabanel, il pennello magico, Gérôme, la fantasia fervida, Meissonier, il grande artista, Théodore Rousseau, l'ineguagliato paesaggista, e il prussiano Knauss, depositario dei segreti dei pittori fiamminghi, e i belgi: Leys, e Willem, invidiato da Meissonier per i suoi ritratti femminili, poi Stevens, il rivale di tutti loro».⁴

Nella Francia del Secondo Impero la pittura storica lanciava le ultime faville: Meissonier si affermò con un grande *Portrait de S.M. l'Empereur à Solferino*; Isidore Pils ricordò le imprese napoleoniche, come la battaglia dell'Alma; alcuni altri, fra cui Adolphe Yvon, scelsero la guerra di Crimea. Col numero 618 proponeva un dipinto intitolato *Prise de la tour de Malakoff*, le 8 septembre 1853 (*Crimée*), accompagnato da una nota esplicativa di due pagine, tratta da un dispaccio consegnato sul campo di Traktir dal maresciallo MacMahon. Il numero 619 era un quadro chiamato *Huit septembre 1835 (Crimée)*, illustrato da un brano di *L'Expédition de Crimée* del barone di Bazancourt. Gérôme, invece, fedele al genere etnografico, presentava *Ave Caesar, morituri te salutant*; e Cabanel, affezionato alle scene mitologiche, entusiasmava la critica con *Naissance de Vénus e Paradis perdu*. Quell'anno furoreggiava soprattutto la pittura intimista. Théodore Rousseau firmò *Une métairie sur les bords de l'Oise* e Millet propose *Les Glaneuses*. Gli altri pittori francesi, come Eugène Le Poittevin,

Emmanuel Lansyer, Jules Breton e Adolphe Leleu, allievo di Delaroche, presentarono scene tradizionali in tele come *Les Bains de mer (plage d'Étretat)*, *Matinée de Bretagne à Douarnenez (Finistère)*, *Un lavoir à marée basse (Côtes de Bretagne)*, *Un enterrement en Bretagne*, *Un paysan breton*, *Bénédiction des blés (Artois)*. Fra il Calvados, il Berry, la Sologna, le Landes, la Picardie, l'Artois, le foreste di Fontainebleau e di Compiègne, si spaziava tra spigolatrici, sarchiatrici, pecore, pastorelle, mentre l'angelus serotino faceva da sfondo. Quella era la Francia dei pittori intimisti: docile, domestica, autentica, dolce, nostalgica, gremita di contadini in abiti tipici, rassicurante. Mentre quella immortalata dalla pittura storica continuava a essere enfatica, impettita e imperiale. La retorica francese trionfava ovunque.

Nel 1867⁵ il Congresso americano aveva fatto progressi rispetto all'inerzia del 1855, quando i fondi stanziati per il trasporto dei quadri a Parigi, insufficienti, erano arrivati troppo tardi: oltre a non dare uno slancio sostanzioso alla creatività non avevano coperto nemmeno metà delle spese preventivate!⁶ In netto progresso anche il numero degli artisti selezionati: ben trentanove, contro i nove presenti all'Esposizione Universale del 1855. Il gruppo era ampio, vario e, stando ai criteri americani, di ottima qualità. La commissione incaricata della selezione, convinta della superiorità dei paesaggisti, aveva ritenuto opportuno presentare una nutrita schiera di pittori della Hudson River School: Bierstadt, Gifford, Inness, Durant, Kensett, McEntree, Church, Whittredge, le cui opere, nate nella prima vera e propria scuola d'arte americana, proponevano generalmente paesaggi celebri e cari a tutto il paese. Fra i titoli ricordiamo: *Autumn in the Ashokan Woods*; *View of the Adirondacks Near Mount Mansfield*; *The Sources of the Susquehanna*; *Autumn on the Conogaugh, Pennsylvania*; *Twilight on Mount Hunter*; *Lake George in Autumn* e *Morning on the Coast of Massachusetts*. Senza dimenticare *The Old Hunting Grounds*, tela notevole, unanimemente ammirata in patria e addirittura già assunta a icona del paesaggio americano,⁷ firmata da quel Worthington Whittredge che pochi anni dopo sarebbe diventato presidente della National Academy of Design. Di fatto, avevano mobilitato grossi nomi. *Niagara*, di Frederic E. Church, in America veniva considerato un capolavoro. Era un immenso quadro orizzontale che raffigurava le cascate del Niagara in un frangersi violento e inarrestabile. «Mancava soltanto il rombo delle acque»,⁸ aveva

commentato un critico. E un giornalista inglese, entusiasta ma stupito che un simile talento fosse americano, aveva chiesto: «Ma quand'è che è venuto a vivere qui da noi?». Nel 1867, insomma, gli americani erano approdati in Francia eguali a se stessi: a testa alta, gagliardi, compiaciuti, sicuri del fatto loro.

«Arroganza infantile», «ignoranza puerile», «la scuola americana si trascina a fatica al traino della scuola inglese»⁹: questo il tenore dei lazzi che li accolsero a Parigi. Il Massachusetts, il Kentucky, il Lago George non presentavano né l'affabilità rassicurante né l'esotismo seducente dei paesaggi amati dal pubblico francese. Mentre Jules-Adolphe Breton esponeva *Bénédiction des blés en Artois* e *Une gardeuse de dindons*, mentre Gêrôme presentava *Porte de la mosquée El-Assaneyn, au Caire, où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek Kachef*, i paesaggi americani delle cascate del Niagara, delle Adirondacks o del Susquehanna, immensi, sconosciuti, deserti, silenti e austeri, all'osservatore francese parevano fuori moda, noiosi o addirittura totalmente desueti. Alcuni critici americani capirono la lezione, ammisero che «fuori d'ogni dubbio la pittura intimista rappresentava l'apice dell'arte», aggiungendo che «in questo campo, la pittura americana è più debole»¹⁰. Negli Stati Uniti, la quantità di paesaggi presenti nelle mostre era davvero travolgente (circa metà delle opere esposte), mentre in Francia, data la predominanza dei quadri intimisti, erano una sparuta minoranza.

14

Come sempre in caso di disfatta o sconfitta, gli americani ritennero che bisognasse individuare il responsabile: di chi era la colpa? Degli artisti americani per la scadente prestazione? Dei critici francesi sempre sciovinisti e crudeli? Del Congresso troppo lento e parsimonioso? Della commissione che aveva selezionato opere disadatte? La commissione era composta da quindici membri, in maggioranza newyorkesi e collezionisti. Tutti gli artisti considerati idonei a farne parte si erano autoesclusi per il semplice motivo che nella deontologia anglosassone non si giudicano i propri pari. Pertanto, un gruppo formato da mecenati, critici e mercanti d'arte venne incaricato della cernita, da farsi sulla base dei suggerimenti preliminari degli esperti, tre pittori che avevano promosso il genere paesaggistico, visto che «la scuola americana aveva prodotto opere particolarmente notevoli in quel settore».¹¹

Il numero di medaglie che la giuria dei dipinti doveva assegnare era stato discusso in una trattativa serrata. I membri della giuria avevano chiesto il permesso di ridurre il valore delle medaglie per assegnarne più di quante ne prevedesse il regolamento; proposero inoltre di escludersi dal novero dei premiati. Ma la commissione imperiale rifiutò tutte le proposte e aumentò il numero delle ricompense: ce ne sarebbero state dodici volte di più rispetto a dodici anni prima. I pittori francesi stabilirono un record (per un totale di trentadue medaglie), mentre gli americani fecero una pessima figura: la delegazione statunitense finì in fondo al medagliere, con una sola medaglia per *Niagara* di Church, che comunque primeggiava. Soltanto il presidente della commissione degli Stati Uniti d'America, William J. Valentine, fu insignito dell'onorificenza, peraltro scontata, di ufficiale della Legion d'onore. Il discorso pronunciato per l'occasione dal ministro Rouher fu particolarmente vacuo e deludente, di pura prammatica: «Gli Stati Uniti d'America» disse «assenti nel 1862 dal confronto pacifico a causa di una grande guerra, hanno ottenuto all'Esposizione del '67 il posto che nel mondo spetta loro per importanza politica e industriale, e hanno onorevolmente dimostrato il loro livello». ¹² Eppure gli americani, dopo la guerra di Secessione e i suoi pesanti strascichi, erano tornati a volgersi verso l'Europa. Il loro ritorno, naturalmente, era molto atteso. ¹³

15

I giornalisti americani espressero per primi aspre critiche. Cominciando da M.D. Conway, il quale decretò senza indugi su *Harper's* che il padiglione americano era «un fallimento»: «La decorazione murale del settore americano, dipinta di un rosa lugubre, sembra essere stata predisposta da un comitato di quaccheri avarissimi; questo padiglione stride al confronto con lo splendore di molti altri che gli stanno accanto, fra cui quelli dei paesi orientali...». ¹⁴ Il critico Jackson Jarves rincarò la dose, puntando il dito sui connazionali: «Il fallimento più cocente sono i nostri beneamati paesaggisti. Le *Rocky Mountains* di Bierstadt erano algide e artificiose [...] Da *Niagara* di Church non traspariva alcuna emozione, c'era un'atmosfera dura e fredda, un flusso d'acqua metallica [...], una trascrizione calligrafica dello scenario naturale». E aggiungeva: «Questo confronto tra pittura americana e pittura europea dimostra soltanto una cosa: la nostra attuale mediocrità». ¹⁵

In quella Esposizione Universale sedicente “delle Arti” quanto “dell'In-

16 dustria”, gli americani erano riusciti a conservare, in campo tecnologico e meccanico, l’immagine consueta di geni dell’innovazione tanto ammirata dal mondo intero. I francesi rimasero colpiti dai macchinari per sbucciare le mele, battere i tappeti, tagliare le asole, dagli apparecchi automatici per risciacquare i bicchieri, dai pianoforti Steinway, dalla locomotiva di McCormick, dal trasmettitore del telegrafo, dall’aratro a pale rotanti di Comstock, dalla falciatrice da traino di Samuelson che «taglia le spighe di grano e le predispose per l’accovonatura», dalla voltafieno di Herring «che se ne va per i campi rivoltando il fieno con i lunghi uncini in bella mostra», dalla panetteria-modello di Baker, «in cui vengono impastati, arrotolati, cotti al vapore e venduti i famosi biscotti di Boston». ¹⁶ Ma ai giornalisti non piacque l’austerità del padiglione americano. Uno di loro scriveva: «Fra le tante meraviglie offerte alla vista nel parco dell’Esposizione, palazzi egizi, gentilizi cinesi, pagode indù, il pubblico passa indifferente accanto a due costruzioni incompiute, architettonicamente troppo elementari per carpire sguardi incantati [...]; sono umili capanne, di grandezza puramente morale: una è una casa di coloni americani [...], l’altra una scuola». E finiva l’articolo con brutalità: «Per com’è fatta, questa parte dell’esposizione sarebbe bellissima se venisse dal Costa Rica o dal Nicaragua. Ma è indegna dei figli di Washington». ¹⁷

Altri ancora, avendo difficoltà a capire i messaggi decisamente contraddittori degli Stati Uniti, diedero sfogo alla frustrazione. Malespine scriveva: «Di primo acchito, è triste l’impressione provata dal visitatore che si avventura nell’esposizione degli Stati Uniti, [...] percorre lo spazio ristretto dedicato al Nuovo Mondo con stupefazione e sorpresa crescenti via via che procede, si accorge che pochi minuti gli sono bastati per osservare tutti gli oggetti portati da questo paese decisamente progressista... Cerca a fatica un catalogo introvabile; le spiegazioni sono sparute, spesso prive di traduzione, o mal tradotte, e non vengono distribuite; gli addetti [...] sembrano non sapere nulla di quel che dovrebbero sapere. È vero che anche altrove le cose stanno più o meno così, ma toccava all’America, a giusto titolo decantata, non seguire tracce volgari». ¹⁸

Il critico Eugène Rimmel presentò invece un’analisi leggermente più elaborata. Spiegò con condiscendenza che la «scuola pittorica americana

era palesemente figlia della scuola inglese» e che ormai erano finiti i tempi in cui gli americani compravano «le tele al metro quadro e le statue a peso». Forte dell'esperienza maturata nei molti viaggi oltreoceano, giudicava l'esposizione, sebbene «piccolissima», «molto notevole», specie per i dipinti di Kensett e McEntree. Riconosceva tuttavia che i veri fattori della «grandezza» degli americani, che però non «potevano essere esposti», erano i «novecento milioni di ettari di territorio, ventimila chilometri di coste, fiumi lunghi duemila leghe». «In sostanza» scriveva «gli americani non fanno all'Esposizione una figura degna del loro peso attuale e nemmeno del loro brillante avvenire. La loro organizzazione, giovane e grezza, nel bel mezzo delle nostre vecchie culture, fa l'effetto di un gigante sperduto in una sala da ballo...»¹⁹

I pittori americani avevano alle spalle anni difficili. In patria, la legittimazione si era fatta aspettare: il primo gruppo di paesaggisti era da poco riuscito a imporsi e adesso cercava riconoscimenti anche a Parigi, nel *sancta sanctorum* dell'arte contemporanea. Capirono subito di non avere scelta: bisognava piegarsi al gusto francese, visto che il gusto francese dettava legge ovunque. Gli Stati Uniti avevano i pregi dei giganti: materie prime, spazi aperti, mezzi economici, dinamismo. Ma i pittori si accorsero che in altri settori, specie nelle arti figurative, rispetto agli europei c'era un divario enorme da colmare. L'umiliazione patita all'Esposizione Universale servì da sprone e stimolo. E se i “figli di Washington” avessero accettato la sfida? E se, dopo quella mostra “indegna”, ce l'avessero fatta a trovare le giuste strategie per accorciare le distanze? E se, un giorno, il “gigante sperduto” fosse riuscito a impadronirsi della sala da ballo?