

Eugene Delacroix - La libertà guida il popolo



La Libertà che guida il popolo – 1830, olio su tela, 260 × 325 cm, Museo del Louvre

Ciò che contraddistingue il romanticismo francese di **Gericault** e **Delacroix**, è l'aderenza agli episodi della loro storia contemporanea, senza far ricorso a metafore storiche tratte dal medioevo. Questa tendenza tutta francese, di legare la pittura alla storia del presente e non del passato, è una costante che attraversa tutta l'arte dell'Ottocento francese, anche quando si affermò il realismo, l'impressionismo e il post impressionismo.

Il soggetto del quadro fu ispirato dalle reali vicende storiche che si svolsero in Francia in quegli anni. Dopo la caduta di Napoleone, con il Congresso di Vienna, la Francia venne restituita alla monarchia borbonica di Luigi XVIII che fu re dal 1816 al 1824. Nel 1824 gli successe Carlo X, la cui monarchia dal carattere assolutistico finì per suscitare nuovi sentimenti di ribellione. Egli, infatti, fu destituito nel 1830 con la rivoluzione di luglio. Ed è questo l'episodio che diede a Delacroix lo spunto per il suo quadro. Abbattuta la monarchia borbonica si instaurò in Francia una monarchia costituzionale che fu affidata a Luigi Filippo d'Orleans.

Per **EUGÈNE DELACROIX**, capo riconosciuto della «scuola romantica», la storia non è esempio o guida dell'agire umano, è un dramma che è cominciato con l'umanità e dura nel presente. La storia contemporanea è lotta politica per la libertà. *La Libertà guida il popolo* è il primo quadro politico nella storia della pittura moderna: esalta l'insurrezione che, nel luglio del 1830, ha posto fine al terrore bianco della restaurata monarchia borbonica, impotente e crudele. La politica di Delacroix, e

in genere dei romantici, non è chiara: combatte il tentativo di ripristinare i privilegi feudali come se la rivoluzione non fosse avvenuta, ma non capisce che nuove istanze rivoluzionarie stanno maturando nella società esprimendosi nella lotta di classe.

Rivoluzionario nel 1830, Delacroix diventa controrivoluzionario nel 1848, quando la classe operaia insorge contro la borghesia capitalista che la sfrutta. Come tutti i romantici, si dichiara antiborghese: di fatto, com'è stato giustamente osservato (Maltese), se la prende soltanto con la piccola borghesia per le sue vedute ristrette, la sua mediocre cultura, il suo cattivo gusto, il suo amore del quieto vivere. Intanto frequenta i salotti e gode i favori dell'alta finanza borghese. Nel quadro che esalta le giornate di luglio c'è un entusiasmo sincero e un significato politico ambiguo. Per Delacroix e in genere per i romantici (non soltanto francesi) libertà è l'indipendenza nazionale: lo dimostra anche in altre opere, per esempio nel *Massacro di Scio* (1824) e in *La Grecia sulle rovine di Missolongi* (1827). Nella vasta tela del 1830 la donna che sventola il tricolore sulle barricate è, a un tempo, la Libertà e la Francia. E chi combatte per la libertà? Popolani e intellettuali borghesi: nel nome della Libertà-Patria si suggella la *union sacrée* dei popolani scamiciati e dei signori in cilindro.

Non scambiamo questa ambiguità ideologica per altro da quello che è, un semplice indizio: ma, seguendo quella traccia, si passa da un'ambiguità all'altra. Non è un quadro storico: non rappresenta un fatto o una situazione. Non è un quadro allegorico: di allegorico non c'è che la figura della Libertà-Patria. È un quadro realistico, che culmina con una tirata retorica (come, tanto spesso, nella prosa di Victor Hugo). Perfino la figura allegorica è un misto di realismo e retorica: una figura «ideale» che, per l'occasione, s'è vestita con gli stracci della popolana e, invece della simbolica spada, impugna un fucile d'ordinanza. Da questi chiari indizi è facile risalire alla fonte, anzi alla falsariga del quadro: *La zattera della Medusa*, di Géricault. Come nella *Zattera*, il piano di posa è instabile, fatto di travi sconnesse (la barricata); e da questa instabilità nasce e si sviluppa in crescendo il movimento della composizione. Come nella *Zattera*, le figure formano una massa saliente, che culmina in una persona che agita qualcosa: là un cencio, qui una bandiera. Come nella *Zattera*, in primo piano ci sono i morti riversi, simili anche nelle posture. Coincidono perfino taluni particolari atrocemente realistici: il pube scoperto di un cadavere, d'un altro la calza floscia sul piede, il macabro richiamo emotivo delle uose (tipo di ghette basse che proteggono la caviglia) bianche ai piedi del soldato ucciso. È anche identico il modo di sostenere e sottolineare il gesto culminante accompagnandolo, a destra e a sinistra, col braccio levato di due altre figure (il ragazzo a destra che brandisce la pistola, gli insorti a sinistra che agitano la spada).

Notate le analogie, passiamo alle differenze. Ricalcando lo schema compositivo della *Zattera*, Delacroix lo rovescia. Inverte la posizione dei due morti in primo piano, e questo non è molto importante; ma inverte anche la direzione del moto delle masse, che nella *Zattera* va dall'avanti all'indietro, nella *Libertà* viene in avanti, si precipita verso lo spettatore, lo prende di petto, gli rivolge un discorso concitato. Il dietrofront non risponde soltanto a una necessità retorica. Nel quadro di Géricault quel muoversi delle masse verso l'orizzonte operava, nel dramma, una sorta di catarsi: dalla violenza realistica si ricomponeva una coralità grave, che giungeva ad accenti di grandezza classica (per esempio, nel vecchio col figlio morto). Tutto ciò che v'era di profondamente classico nel quadro di Géricault scompare dal quadro di Delacroix: non più il luminismo caravaggesco sui corpi fortemente modellati, quasi nel bronzo, ma un profilarsi delle figure in controluce sul fondo avvampato e fumoso; non più lo snodarsi dei corpi avvinghiati, ma un isolarsi delle figure principali dall'assieparsi confuso delle altre. E dalla durezza offensiva nelle note realistiche non si sale a una solennità classica, ma si scende alla caratterizzazione sociale delle figure per dimostrare che ragazzi, giovani, adulti, operai, contadini, intellettuali, soldati legittimisti e soldati ribelli, tutti sono popolo e tutti affratella il tricolore.

Questa volontà di caratterizzare non proviene a Delacroix dalle fonti italiane di Géricault (Michelangelo e Caravaggio), ma dalla sorgente fiamminga di Rubens e di Van Dyck: ciò che spiega perché si accompagni a una scioltezza di fattura pittorica, che non è soltanto fluidità discorsiva, retorica. Con l'attenuarsi della tensione plastico-luministica di Géricault, anche il colore si libera, recupera una possibilità di timbro e di tono: nel fumo che avvolge la scena, la luce colpisce le forme attraverso varchi diversi e inattesi, crea aloni e dissolvenze che accrescono la suggestione emotiva. E chiaro, infine, che Delacroix non ha ricalcato lo schema compositivo di Géricault per pigrizia mentale, ma per il bisogno di correggerlo: sentiva che quello schema, pur nella sua novità, riportava verso il passato, verso l'ideale classico, o si proiettava in un realismo estremistico. Conservandone la struttura, ma capovolgendola, costringendola a fare da armatura a un discorso diverso, esplicitamente moderno, imprime alla pittura francese un impulso che le fa mutare definitivamente rotta. È proprio con il romanticismo di Delacroix, infatti, che l'arte cessa di volgersi all'antico e comincia a proporsi di essere, a tutti i costi, del proprio tempo.