

PARIGI — « Non ti posso mandare la mia interpretazione della parola "romantico", essa è lunga 125 fogli ». Così scriveva, nel 1798, Federico Schlegel al fratello. E non era certo, a trattenerlo, il timore di affidare alle poste un pacco troppo voluminoso: il fatto è che in quegli anni precoci, allo scendere del Settecento, « romantico » era un termine molto complicato, nato da concetti sfumati e contraddittori.

Si andò poi, come è noto, complicando sempre di più, tanto che oggi sulla difficoltà di definire il romanticismo come categoria storica e come categoria psicologica esiste una bibliografia pressoché sterminata. Qualunque sia, però, il punto di vista dal quale si osservi il problema o il metodo adottato per affrontarlo, saremo sempre costretti a fare i conti con lo spessore reale di quel termine, il quale allude a qualcosa di più concreto che non ad un'aura sentimentale o ad una vaga e diffusa colorazione culturale.

Sia che si estendano o si restringano, nel tempo e nello spazio, i confini del suo impero, non si può non ricondurre la qualità dell'anima romantica a quel rivolgimento profondo del modo di sentire e di vedere che ha mutato il senso della cultura occidentale, a cominciare dalla fine del Settecento, mutando il concetto stesso di arte per il fatto di riconoscerle origini e fini che erano prima inimmaginabili. Una visione « totale » dalla quale si è cercato di evadere più di una volta, e anche con indubbio successo, per poi però ritornarvi. Una dimensione esistenziale dalla quale, ieri, credevamo di essere definitivamente usciti. Cosa della quale forse, oggi, non siamo più tanto sicuri. La fortuna davvero straordinaria che incontrano le mostre dedicate ai protagonisti del romanticismo deve considerarsi in questo senso almeno un sintomo significativo.

Che cosa ci dice, e non solo dell'incidenza dell'arte romantica sul gusto attuale, la bella mostra all'Orangerie delle Tuileries (fino al 28 febbraio), « La peinture allemande à l'époque du romantisme »? E' una mostra organica, concepita con intelligenza, e non si limita quindi a rafforzare nei visitatori, del resto già stracconvinti, l'idea della indubbia grandezza di Caspar David Friedrich o dell'importanza di Philipp Otto Runge; e nemmeno ad aiutarci a distinguere, fra i nazareni, la qualità incisiva ed intensa dell'arcaismo di Julius

A Parigi una mostra della pittura tedesca durante il Romanticismo



Tra natura e sogno

Alla chiarezza della forma questi artisti uniscono contenuti che si perdono nell'indistinto

In alto, da sinistra: Wilhelm von Schadow, « Ritratto dell'artista, di suo fratello Rudolf e di Thorvaldsen »; Karl Friedrich Schinkel, « Maria, figlia dell'artista, in riva al mare ». A fianco, da sinistra: Caspar David Friedrich, « La luna si leva sul mare »; Friedrich Overbeck, « Germania e Italia »



Schnorr von Carolsfeld da quella più melensa di Overbeck.

Quello che questa mostra c'insegna, a saperne cogliere il messaggio, riguarda sia il contesto generale dell'arte romantica sia il destino dell'arte tedesca quale si rispecchia nel campione prescelto, che documenta quanto accadde, in pittura, negli « anni difficili » che vanno dalle guerre napoleoniche alla rivoluzione del '48.

In pittura come in poesia, i tedeschi furono i primi ad essere « romantici ». Runge e Friedrich si affidano senza esitare alle prospettive visionarie e simboliche scoperte dal loro sguardo interiore quando in Francia brilla luminoso il « freddo astro » di David (così lo chiamava Baudelaire) e la crisi espressiva serpeggia

come una malattia latente, incrinando appena i dogmi formali neoclassici, fra i giovani che « lavorano al modello » nella luce cruda del suo prestigioso atelier ove sono appesi il « Giuramento degli Orazi » e « Le Sabine ». Ma non si può valutare appieno la portata « romantica » dei due artisti tedeschi, entro un disegno visibile dell'arte europea, se non li si considera legati ad una tendenza che precede il romanticismo e che era nata in Inghilterra nel momento in cui il gusto inglese era dominato dal sentimento ambiguo ed esaltante del sublime.

E' solo considerandoli all'interno di una storia della visione che aveva capovolto il proprio obiettivo dal fuori al dentro, sconvolta da

una profonda rivoluzione psicologica in atto, è solo collegando le loro intenzioni al pensiero di Blake e alle intuizioni di Füssli, che si può capire quale fu la loro posizione in quel profondo mutamento di stile che caratterizza l'arte occidentale degli ultimi decenni del Settecento e dei primi anni dell'Ottocento. E' per il tramite di quella profonda adesione mentale e sentimentale ad una nuova visione che la loro luminosa apertura romantica confluisce, arricchendola, nel contesto dell'arte occidentale in uno dei momenti più intensi della sua storia ma anche dei più pericolosamente esposti. Runge riuscì, indubbiamente, a mutare dall'interno le semplici e chiare modulazioni formali del neoclassicismo

conferendo loro una luce e un incanto fino ad allora sconosciuti.

In quanto a Friedrich, come non identificarlo col cuore stesso del romanticismo? Il suo messaggio formale era talmente nuovo e alto da risultare anche oggi in egual misura sconvolgente. Ma ci si è spinti forse un po' troppo nel precisare i vari elementi simbolici che posson leggersi in ogni paesaggio di Friedrich. Quella apparente lucida descrizione della realtà che, per indefinibili sfasamenti, si allontana vertiginosamente dalla realtà stessa ribaltando la visione verso sconosciute prospettive, supera indubbiamente, in valore simbolico, ogni simbolo descrivibile. E qui sarei tentato di avanzare l'idea che il noto binomio chiaro-non chiaro, « bestimmt-unbestimmt », tro-

vato dal Woelfflin per giustificare certe allucinate manifestazioni dell'antica arte tedesca dove il vero si intreccia alla più aggrovigliata complicazione formale, che quel dilemma irrisolto, quel vecchio perverace dualismo fra mera natura e mero sogno o fra natura e legge di natura, che arrovellò la grande mente di Dürer, sia stato alla fine risolto da Runge e, soprattutto, da Friedrich: i quali riuscirono, tramite una chiarezza formale addirittura elementare, mediata dal neoclassicismo, ad esprimere significati profondi che si perdono nella nebbia dell'indistinto.

Dal chiaro al non-chiaro, insomma, con la piena coscienza che solo con l'immediata semplicità del primo si possano esprimere contenuti spirituali che avranno fatalmente la qualità del secondo. E' proprio il dilemma « mera natura-mero sogno » che trova in Friedrich il suo completo dissolvimento in una meravigliosa unità.

Ma dopo quel momento davvero sublime il romanticismo tedesco passa banco, si racchiude entro più anguste prospettive, diventa soltanto tedesco. Antichi miti nazionali prendono il sopravvento, come il sogno di ridar vita all'antica sottigliezza artigianesca, all'eroismo tecnico, all'estrema concettosità ed abilità « arrovellata » del disegno. Risorge il vecchio demone che aveva spinto Dürer a calarsi dentro le cose osservate con curiosità instancabile. Ma queste aspirazioni di reincarnare una qualità artistica tedesca si sposano alla ricerca delle leggi che governano l'armoniosa serenità dell'arte italiana, al tentativo di cogliere il segreto della grandezza di Raffaello, segreto inteso quasi come magia.

Si ripropone così il vecchio dilemma, dando vita però solo a piccoli drammi culturali. Come quello dei pur incantevoli nazareni. E ci si allontana sempre di più dal presente, il senso della storia diventa solo senso della ricerca delle origini, Roma, città del silenzio, si pone come meta d'obbligo e, in patria, si rafforzano le accademie. Così, mentre in Francia, con Delacroix, il romanticismo in una nuova incarnazione si appresta ad intendere la storia come fosco e drammatico conflitto di violenza, teatro di eventi sanguinosi che incombono sul presente, i nazareni, seri e meditativi, intendono la storia come evasione dal presente, come maestra di stile, come luogo ideale d'incontro fra arte e natura.