

**S**TOCCOLMA — Il 30 ottobre del 1870, un mese e dieci giorni dopo Porta Pia, Ferdinand Gregorovius, che aveva da poco portato a termine la lunga e laboriosa compilazione della monumentale *Storia di Roma nel Medioevo*, scriveva nei suoi diari: «Roma perderà l'atmosfera di repubblica mondiale: scadrà al grado di capitale degli italiani, i quali sono troppo deboli per la grande posizione in cui sono stati messi dalle nostre vittorie». Ma già negli anni precedenti aveva più volte espresso la sua totale sfiducia nel futuro civile di Roma capitale: l'avvento dei piemontesi avrebbe comunque cancellato il carattere cosmopolita di Roma e avrebbe provocato, così, «un grande vuoto nella società europea». «Roma perderà tutto, la sua aria repubblicana, la sua vastità cosmopolita, la sua tragica quiete».

Come dargli torto? Gregorovius non era certo un reazionario, né un prigioniero dell'incantesimo del passato: aveva partecipato con passione al rapido processo di unificazione della sua patria, odiava profondamente Napoleone III e nutriva il più grande disprezzo per l'abominevole e decrepito governo papale e in particolare per Pio IX. Ma amava Roma come solo i nordici, allora, sapevano amarla; e, nella sua purissima anima di grande tedesco romantico, in quella «tragica quiete» sapeva cogliere in tutta la sua pienezza il soffio possente dello spirito storico del passato e sapeva altresì come quello spirito fosse patrimonio di tutta la cultura europea. E' in questo senso che vedeva Roma, e a ragione, come una «repubblica mondiale», come luogo carismatico per una società intellettuale cosmopolita. E basta leggere i suoi diari per accorgersi come, ancora nella seconda metà dell'Ottocento, prima del '70, Roma fosse così.

O meglio, «ancora» così. Quella repubblica, che fra i suoi cittadini non contava, devo dire, molti romani o italiani (per non dire proprio nessuno, che non sarebbe del tutto vero) già volgeva verso un rapido tramonto ai tempi di Gregorovius, il quale aveva respirato quell'aria, che andava sempre più impoverendosi, di «repubblica mondiale» per 18 anni e che rimase a Roma, «abbassata al grado di capitale di un regno italiano», per quattro anni ancora, fino al 1874. Si deve aggiungere poi che quella dei tempi di Gregorovius era piuttosto una «high society» cosmopolita (tedeschi, russi, baltici, polacchi, spagnoli e, naturalmente, francesi e inglesi) colta e illuminata, una società di intellettuali e di studiosi, di storici, di filologi, di archeologi, di letterati, e anche di nobili e di diplomatici intelligenti (in qualche caso), ma non una società di artisti. Pittori come Boecklin o Feuerbach rimasero in fondo isolati, nei loro soggiorni romani, da quella «élite» della cultura internazionale (i rap-

## Al Museo Nazionale di Stoccolma una mostra dedicata agli artisti stranieri che operarono a Roma alla fine del Settecento



# Il pittore e il massone piangente

di GIULIANO BRIGANTI

porti fa Boecklin e Burckhardt si svolsero in un ambiente sociale diverso).

Non era così nel secolo precedente. Non era così quando diversa e più complessa, tra l'arrivo di Winckelmann e l'occupazione francese, era la situazione di quella «repubblica mondiale» romana. Gli artisti non solo vi avevano piena cittadinanza ma, si può affermare con certezza, mantenevano in essa un ruolo dominante, una funzione-guida. Goethe stesso, a Roma, condusse una vita che per gli interessi, le frequentazioni, lo spirito con cui visitava gallerie, monumenti e antiche rovine, gli entusiasmi, le scelte intellettuali e le stesse amicizie, non era quasi in nulla diversa da quella dei pittori nordici suoi contemporanei insieme ai quali, del resto, disegnava. Persino un re, come Gustavo III di Svezia, venne a Roma spinto da un sogno di classicità, vi percorse le stesse tappe degli artisti, graffiò il suo nome accanto a quello di tanti pittori, scultori e architetti, sulle volte a stucchi della «Domus Aurea», visitò ogni possibile «anticaglia».

Il Settecento, insomma, soprattutto nella sua seconda metà, può

dirsi, per eccellenza, il «secolo degli artisti stranieri a Roma»: il secolo cioè in cui la nostra città fu considerata, come non mai, la prima tappa d'obbligo per ogni tirocinio formale e intellettuale, il luogo insostituibile ove compiere la propria educazione artistica. Un luogo che era soprattutto un luogo dello spirito, un'educazione che era soprattutto, ed è ciò che più conta, educazione sentimentale. Come lo fu, non c'è da dubitare, per gli artisti migliori di almeno tre generazioni: francesi, inglesi, tedeschi, svedesi, danesi.

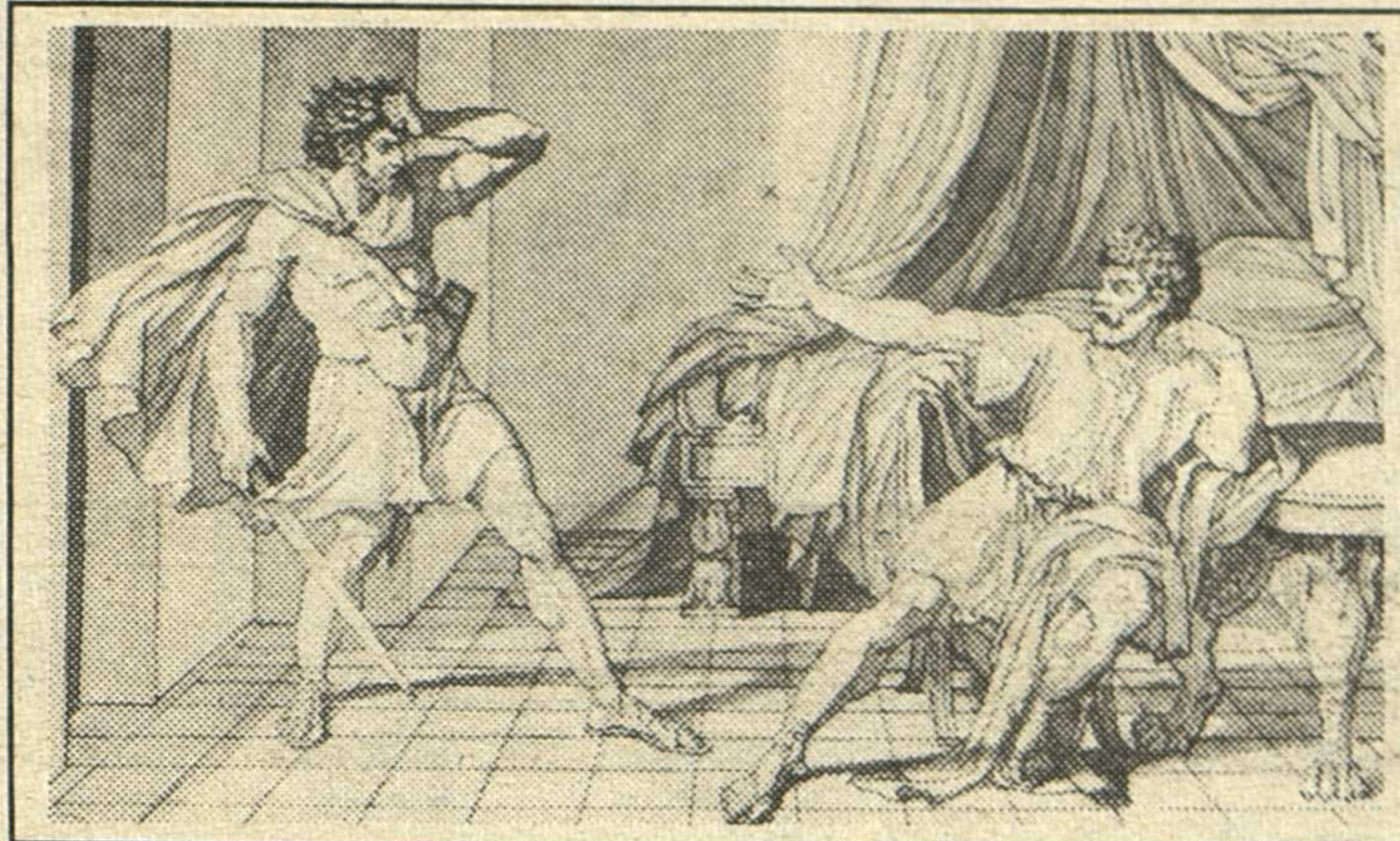
C'era, in quel bisogno insopprimibile che spingeva gli artisti dal Nord verso Roma, o piuttosto verso quello che Roma rappresentava alla loro immaginazione accesa dal mito del suolo classico, un impulso che in qualche modo si apparentava, nel campo dell'intelletto e dei sentimenti, a quelle spinte che in determinati momenti della storia muovono i popoli verso altre frontiere. L'identificazione di quel bisogno con la condizione stessa del fare arte era la sostanza di quel «punto di vista» cui si dà il nome di Neoclassicismo. E dico «punto di vista» per «understatement», dato che ogni altra dizione, come «movimento» o

«stile» rivela il suo punto debole nell'evocare una unicità di intenzioni o di modi espressivi che in realtà non esiste.

All'ambiente internazionale di Roma e agli artisti stranieri che vi operarono negli ultimi due decenni del Settecento è dedicata questa bella mostra di Stoccolma, molto chiaramente disposta, organizzata da Pontus Grate nelle sale del museo nazionale e intitolata «Sul suolo classico».

A dire il vero, il periodo più significativo per la storia degli artisti scandinavi a Roma, considerando il lungo soggiorno dei due maggiori — lo scultore svedese Johan Tobias Sergel e il pittore danese Nicolai Abraham Abildgaard — fu il decennio fra il 1770 e il 1780, gli anni cioè in cui nacque il sodalizio fra i due nordici e Johann Heinrich Füssli, lo svizzero aglicizzato che si autodefiniva «pittore ordinario del Diavolo». Furono anni davvero straordinari per il primo fiorire, a Roma, di quel tenebroso, fantastico e romanzesco neoclassicismo preromantico (chiamiamolo pure così per approssimazione), e in particolare di quel morboso e affascinante autobiografismo che si rivela soprattutto nei disegni romani

A fianco: Jacques Sablet:  
Elegia romana  
Sotto: Jean-Germain Drouais:  
Mario prigioniero a Minturno  
In basso: Jacques-Louis David:  
Belisario



di Sergel e di Abildgaard. Una tendenza a raccontare, disegnando, i propri guai o situazioni bizzarre o avvenimenti di ogni giorno che ritroveremo anche in altri artisti scandinavi e, esasperata, poco più tardi nello stesso Sergel, che nel 1795 racconterà in una serie di disegni la storia di una sua paurosa depressione. Come a Roma aveva raccontato della sua podagra.

Ma il taglio scelto da Pontus Grate esclude quel decennio e parte dal decennio successivo: precisamente dal viaggio in Italia di Gustavo III (1783-84) che fu indubbiamente ricco di conseguenze per la cultura del Nord, considerando la collezione di antichi marmi (oggi conservati a Palazzo Reale) e di altri oggetti e opere d'arte che il re raccolse in quel suo «tour» italiano e portò in patria.

La prima parte della mostra è dedicata agli ideali e ai miti che occupavano la mente degli artisti a Roma in quello scorcio del secolo: l'imitazione dall'antico, Raffaello, i temi omerici, i temi eroici e moralizzanti, la mitologia. Ecco quindi al centro della sala, su di una parete appositamente costruita, come «pièce de resistance», la replica del *Giuramento degli Orazi* di David

del museo di Toledo (Usa) firmata e datata 1786. Ma chi conosce l'originale, il grande quadro del Louvre dipinto da David nel 1784 durante il secondo soggiorno romano (era tornato a Roma soltanto perché pensava di non poter dipingere un quadro di tale soggetto e di tanto impegno in altro luogo che non fosse Roma), chi ha negli occhi l'indimenticabile asprezza ferrigna di quella pittura, la severa e spoglia evidenza con cui è rievocata, in chiave «sublime», la virtù guerriera e civica della Roma repubblicana, davanti a questa replica diminuita del museo americano non prova che delusione e sospetto. Troppa ostentazione di precisione, troppa morbidezza di contorni, troppa levigatezza di superfici. La differenza che c'è fra un giunco e il tronco nodoso di un'antica quercia.

Il fatto è che il quadro non fu dipinto da David, ma eseguito nel suo studio, magari con qualche aiuto del maestro stesso, dal giovane Girodet, come ha provato anni orsono con stringenti argomenti Robert Rosenblum. E mi accorgo con una certa meraviglia che quel fondamentale contributo non è riportato nel catalogo: forse non citarlo

era una condizione per il prestito. Anche la firma, dunque (e bisognerebbe sempre ricordarlo) non è un documento sufficiente: l'unico documento probante è lo stile, la qualità. David firmava i quadri fatti nel suo studio dai suoi scolari perché l'idea era sua, e questo per lui bastava. Ed è un fatto molto indicativo. E' questo il caso anche di un altro David qui esposto, la piccola copia del *Belisario* prestato dal Louvre (il grande originale è a Lilla), anche firmata e datata 1784 ma eseguita, come è ormai noto, da Fabre diciottenne.

La mappa dell'intrecciarsi delle varie correnti, sulla quale si possono seguire le vicende degli artisti stranieri a Roma nel penultimo decennio è una mappa molta varia e complessa, e l'andamento generale della cultura figurativa di quegli anni è indubbiamente più fluido e ricco di contraddizioni che non quello dei decenni precedenti. Due poli opposti, per esempio, ed egualmente distanti da David, si configurano nell'inglese Flaxman e nel francese Sablet: due artisti diversamente affascinanti. Del primo sono alla mostra pochi ma stupendi disegni per l'*Iliade* e per le *Coeure*. Disegni lineari, si dice, ma senza aver detto proprio nulla, perché forse non ci fu nessun disegnatore, ai suoi anni, così «pittore» come Flaxman. La linea in lui adempie magicamente la sua funzione illusiva di dare al bianco del foglio ora la consistenza dell'oggetto ora il vaneggiare dello spazio; con il minimo impiego dei mezzi, solo per quel suo variare appena sensibile di intensità e di spessore, sa creare, sul candore uniforme della carta, i punti di maggiore luce o il valore stesso di un bianco, là dove occorrono, racchiudendoli nella custodia del segno severo.

In quanto all'incantevole Jacques Sablet, riesce a riscattare con la compunta, rigorosa ingenuità dei sentimenti e l'intensa e precisa luminosità da «camera ottica», la partenza di natura aneddotica di alcuni suoi dipinti. Ricordiamo i due neri, elegantissimi frammasoni che, composti e compunti, piangono sulla tomba dell'amico al cimitero della piramide Cestia spiegando enormi fazzoletti, o il ritratto di Thomas Hope che giuoca a cCricket nella campagna romana, o il domenicale ritratto di famiglia vicino al Colosseo.

Altre sezioni sono dedicate allo studio dell'antico, alla vita artistica romana, alla vita quotidiana, al paesaggio. Duecentotredici opere che testimoniano — in vicinanza o in lontananza dalla tensione morale e dalla «grande maniera» di David — l'eleganza intellettuale di una generazione di artisti venuti a contatto in un decennio nel grande crogiuolo romano. Dimostrano anche come, in alcuni casi, l'ideale classico potesse mutarsi in «nuovo» rigore formale e in interiore chiarezza. Ma anche in profonda fede e in appassionata dedizione.