

In mostra al Grand Palais  
"L'impressionismo e il paesaggio francese"

# Il romanzo dipinto

di GIULIANO BRIGANTI



Gustave Caillebotte: Le pont de l'Europe

**P**ARIGI — *A day in the country*, una giornata in campagna, così si intitolava, a Los Angeles e a Chicago, questa grande mostra a tappe (Los Angeles, Chicago, Parigi) sul paesaggio impressionista che è in corso al Grand Palais con un titolo più semplice e generico: «l'impressionisme et le paysage français». Una mostra che rimarrà indimenticata.

Una giornata in campagna: sembra il titolo di una novella ottocentesca e proprio per questo non mi piace, anche se per il fattore durata e luogo, può essere pertinente al soggetto della mostra. Non mi piace, perché ci riporta appunto alla dimensione del racconto, all'episodio, al breve respiro letterario del bozzetto, all'«impressione» (il richiamo alla retina sembra inevitabile a proposito dei cosiddetti impressionisti) e proprio considerandoli artisti che vissero negli anni in cui il grande romanzo in Francia e in Europa raggiungeva le più alte vette dell'arte occidentale. Un titolo riduttivo, insomma. Più adatto ai macchiaioli che, se dipingono un orto, vi si distinguono subito le cipolline dai porri. Il romanzo è un mondo, e un sistema vasto, conchiuso e autosufficiente, è il tutto nell'orizzonte circoscrivente dell'autore; il racconto, la «nouvelle», è «nel mondo», è il riflesso di un sistema, è un frammento che nei suoi stessi limiti cerca la perfezione stilistica. Non è la scoperta del mondo ma la sua riduzione, la sua utilizzazione.

## La dea Natura

E' vero che questa misura riduttiva va riferita soprattutto al romanticismo, al periodo cioè in cui il grande romanzo è nato o per lo meno ha trovato la sua struttura moderna, come del resto anche il racconto (si pensi in questo senso alla differenza di misura fra Stendhal e Mérimée) ed è misura che può estendersi, nello stesso periodo, alle arti figurative, quando anche un quadro era concepito come un mondo e a prepararlo si radunavano ricordi, impressioni, studi, frammento per frammento, e innumeri disegni e bozzetti che proponevano varianti. E' chiaro che, attenendoci a quella unità di misura, una equivalenza fra paesaggio-impressione e breve racconto possa configurarsi come legittima agli occhi di un superficiale osservatore, ma è chiaro altresì che essa non possa valere per i paesaggi degli impressionisti.

Forse questa osservazione in favore dell'impressionismo può sembrare scontata, ma se qui tocco questo argomento è solo perché la considerazione degli impressionisti e in particolare dei loro paesaggi non si è mai liberata del tutto da quei limiti che l'iniziale definizione di «impressionismo» portava con sé. Limiti «retinici» diciamo così. C'è sempre una natura malevola nelle definizioni di questo tipo che è molto difficile eliminare. L'enorme rivalutazione che da anni ormai ha investito tutto il movimento impressionista, estendendosi anche agli epigoni, e che ha fatto sì che oggi fra le opere d'arte più conosciute e apprezzate di quante sin qui la pittura abbia prodotto siano proprio i paesaggi dell'impressionismo; che Giverny, Bougival, Argenteuil, siano famose in tutto il mondo più di molte popolose e importanti città, non esclude che an-

cora oggi sia possibile, forse sia necessario, affrontare problemi di valutazione come quello cui ora ho accennato.

Se quella misura (romanzo-racconto) non può valere per gli impressionisti, è perché la rivoluzione realista aveva sconvolto, pur senza distruggerla del tutto, quella gerarchia. Non può valere per artisti che, quando cominciarono a sapere cosa volevano, verso il 1860 (e nel 1860 avevano tutti dai venti ai trent'anni), la rivoluzione realista era già avvenuta. L'avevano fatta quegli uomini che erano al disotto dei trent'anni nel 1848, Flaubert, Champfleury, Duranty, i de Goncourt, Courbet. Quando Monet, Pissarro, Cézanne, Renoir, Sisley entrarono nel mondo della pittura, Courbet aveva già detto tutto quello che aveva da dire, e così i paesisti della scuola di Barbizon, validi, in alcuni casi straordinari fiancheggiatori della rivoluzione realista.

Le ampie finestre degli studi si erano aperte sulla natura, dea della

rivoluzione, e per essere «nella natura» non occorre andare lontano, non occorre viaggiare con l'album in cerca di impressioni pittoresche o sublimi, come fecero i romantici. Bastava raggiungere la vicina foresta di Fontainebleau, o fermarsi fra i giardini e i campi della periferia di Parigi o seguire le rive della Senna fino alla Marna o all'Oise.

Tutto il romanticismo era stato percorso dalla febbre del viaggio, dello spaesamento. Il realismo invece era sedentario: c'era tanto da vedere intorno, e quello che accade più vicino a noi, entro il quale noi siamo, significa «la nostra vita». Chi intendeva questo poteva essere il vero «peintre de la vie moderne» preconizzato da Baudelaire. Naturalmente gli impressionisti, prima ancora di chiamarsi impressionisti, imboccarono subito quella strada e si accorsero anche, molto presto, che ricerca della natura equivaleva a ricerca della vita e che ricerca della vita equivaleva

a ricerca della contemporaneità. Le foreste dai tronchi secolari e contorti dei paesisti di Barbizon erano molto spesso immagini di solitudine, di una natura incontaminata, lontana dalla civiltà, e dichiaravano un amore per la natura in se stessa che attraverso capillari radici si nutriva ancora dell'*humus* romantico. Gli impressionisti guardavano invece il paesaggio come l'ambiente entro il quale vive l'uomo, animandolo, modificandolo, lasciandovi i segni della propria storia. E si accorsero che per raggiungere quella meta era necessaria un'aderenza al fenomeno più pronta e immediata di quella di Courbet.

Sono cose ovvie, lo so, ma forse è necessario, a proposito del loro inserirsi nel flusso del movimento realista, insistere sul fatto che quella aderenza al fenomeno non avvenne senza un profondo coinvolgimento dei sentimenti, senza la precisa consapevolezza di consegnare a noi, sempre, le immagini di

un paesaggio che è indissolubilmente legato, per inclinabile rapporto dialettico, ad uno stato d'animo; immagini di vita, di gente del loro tempo, quasi l'emanazione fisica della società nella quale vivevano. E non solamente ombre azzurre, riflessi sull'acqua, variare delle cose nella luce.

E' così che gli impressionisti si inserirono nella corrente del realismo insieme alla grande letteratura francese del loro tempo. Voglio dire che non restarono sulla riva, davanti al cavalletto, a registrare «impressioni» suscitate dalla mobilità della natura, dal variare della luce, ma si abbandonarono alla corrente che trascinava la natura stessa (non immutabile, non eterna) nel flusso del tempo, della vita. Non furono viaggiatori in cerca del motivo, osservatori curiosi, testimoni che raccontano; non appariranno cioè a quelle presenze indispensabili all'avvio del breve «racconto», ma furono creatori e protagonisti di un mondo, un mondo che

vive nell'insieme dell'opera di ciascuno di loro, un mondo-romanzo o, piuttosto, un romanzo-mondo.

Non sono forse per noi familiari, come i personaggi di un romanzo di Flaubert o di Tolstoj, quelle figure che sempre ritornano, e si distinguono fra la folla che le circonda, nelle scene in «plein air» di Renoir, di Bazille, di Monet, sulla terrazza di Bougival, sulle passerelle della Grenouillère, nei giardini di Asnières o sulle strade di Pontoise? Di molti di quei personaggi sappiamo anche il nome, le occupazioni, il carattere; ma quello che conta è che essi vivono con noi la vita di quel volatile momento di luce vera in cui l'immagine dell'artista ha fissato i loro gesti. Reali come sono reali i personaggi dei grandi romanzi contemporanei. Un romanzo visivo, certo, senza «soggetto», che ha per tema fondamentale la struttura del tempo nei suoi ritmi ciclici di stagioni, di ore del giorno, che ha per scena preponderante il paesaggio nella sua temporale e continua mutevolezza.

Un grande merito di questa bellissima mostra (le riserve sul titolo delle edizioni americane vanno intese solo nel senso che ho detto) è quello di voler dimostrare che i paesaggi degli impressionisti sono saturi di significati e che «come tutte le grandi opere d'arte sembrano più semplici di quello che sono». Non so come si possa ancora pensare che quei paesaggi possano essere interpretati come «una descrizione ingenua della realtà». Evidentemente quel pericolo esiste, anche se dopo tanti anni di esaltazione pro-impressionista potrebbe sembrare impossibile.

## Lungo la Senna

di questa stessa precarietà.

Così posto al centro di tutti i conflitti del mondo moderno, il pensiero di Schmitt non poteva non essere allergico al liberalismo e al tipo di pensiero normativo: non la norma stabilita e acquisita determina la legge, perché la legge si instaura soltanto con la *decisione* e la *decisione* è sempre decisione nello «stato d'eccezione». Tutto il resto è pio desiderio, filisteismo, mera nostalgia. Si capisce così come, nel 1932 e nel 1933, Schmitt, indignato dal democraticismo vuoto dell'era weimariana, potesse intravedere nel «movimento» e nel suo «Führer» una nuova fonte di legalità e di decisione, e dunque aderire, come molti altri esponenti di primissimo piano della cultura tedesca di allora, al nazional-socialismo.

Esperienza breve e bruciante, come ben presto verrà evidenziato dal suo conflitto con l'Associazione dei giuristi tedeschi. Il nazismo non poteva tollerare l'impassibile sottigliezza di quel teorico che, se era capace di leggere il fenomeno politico nelle sue pieghe più intime e con un forte anticipo sugli eventi, non era disponibile alle esigenze della politica quotidiana.

L'ombra continuò tuttavia a gravare sulla sua figura e a suscitare sospetti non ancora sopiti: la tradizione culturale della sinistra è liberale (e dunque neutralizzante) e marxista (e dunque idealistica). Per leggere Schmitt con utilità, occorre spogliarsi di quella tradizione ed avere il coraggio di guardare senza chinare gli occhi il volto di Gorgona del potere, le perverse traiettorie lungo le quali esso di volta di volta si incarna. E' questo che avviene in Schmitt: in ogni sua pagina, che è sempre la pagina di un grandissimo scrittore, è come se la storia rinascesse dal nulla e, ogni volta, ponesse da capo i suoi spinosissimi problemi.

Il filosofo tedesco aveva 97 anni

# È morto Carl Schmitt

di ENRICO FILIPPINI

**C**ARL SCHMITT è morto il 7 aprile scorso, a novantasette anni, nel nativo villaggio di Plettenberg (Westfalia), dove si era ritirato dopo il 1945, cioè dopo essere stato incarcerato e privato della cattedra di filosofia del diritto all'università di Berlino. La notizia arriva soltanto oggi nelle redazioni dei giornali, e si capisce: da molto tempo, dal 1945, Schmitt non faceva più notizia e dall'ufficialità accademica era considerato un vecchio pensatore dell'epoca di Weimar.

Eppure, dal suo eremo, Schmitt aveva continuato a «fare scuola». Non soltanto nel senso che aveva continuato a scrivere (l'ultima sua opera è la *Teoria del partigiano* del 1962 — disponibile in traduzione italiana del Saggiatore, e l'ultimo suo intervento è del '79), ma soprattutto nel senso che, superata la crisi del dopoguerra, la sua opera aveva trovato delle vie, a volte sorprendenti, per farsi ascoltare. Aveva trovato un uditorio ricettivo soprattutto nelle zone più sofisticate della cultura politica di sinistra, che nelle definizioni schmittiane del «politico» aveva trovato, e continua a trovare, un armamentario concettuale più adeguato di quello che viene dalla sua tradizione.

Rammentiamo alcuni titoli (quasi tutti disponibili in traduzione italiana presso l'editore Giuffrè): sono *Romanticismo politico* (1919), *La dittatura* (1921), *Dottrina della Costituzione* (1928), *Legalità e legittimità* (1932), *Il «nomos» della terra* (1950); e rammentiamo anche una bellissima silloge dei suoi scritti più brevi pubblicata dal Mulino nel 1972 a cura di Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera sotto il titolo *Le categorie del «politico»*, dove sono illuminati di una luce abbagliante i concetti principali emersi lungo una ricerca che ha

sempre voluto essere un'esplorazione dell'ignoto, una specie di naufragio sperimentale e controllato dentro il colossale naufragio dell'Occidente, che per Schmitt è equivalente al tramonto del «Dritto pubblico europeo». Sono il concetto di *sovranità* (reso instabile dal tramonto delle grandi monarchie), il concetto di «amico-nemico» (che lungo tutta la ricerca è quello che con più pregnanza definisce il fenomeno politico), il concetto di *neutralizzazione* e *spolitizzazione*, i concetti di *norma*, di *costituzione*, di *Stato*, di *decisione* e di *legge*.

Sono concetti che ciascuno usa tutti i giorni, senza tuttavia avvertire l'abissale problematicità — basti pensare al vocabolo «decisione». In Schmitt, essi si profilano in un nitore assoluto, estratti come perle dalla confusa fanghiglia della storia che si fa. Perché Schmitt era stato fin dall'inizio un «pensatore della crisi», del crollo, del naufragio, ma, a differenza di molti altri pensatori della sua famiglia (si

pensi per esempio a Spengler), nell'instaurarsi di una «civiltà tecnico-scientifico-industriale» e dunque di un'instabilità e di un'accelerazione permanenti, come nel rapidissimo deperimento del «valori», aveva visto l'occasione e la necessità di un impavido e realistico eroismo della ragione, l'imperativo di una radicale e fulminante impassibilità.

E' questo che conferisce alla sua pagina l'esattezza e la pregnanza della pagina classica; è questo anche che lo avvicina a pensatori come Ernst Jünger e Martin Heidegger (col quali avrà rapporti intellettuali e personali molto intensi), ed è questo infine che conferisce alle sue categorie quella indispensabile dose di ambiguità che sola può rendere un concetto adeguato al proprio oggetto. Se la precarietà investe, come avviene nello «Stato moderno», la sostanza stessa di idee come sovranità, legittimità, legalità, costituzione, legge, norma, rappresentanza, l'analisi non può che svolgersi secondo le movenze

## NADA INADA Quartetto

La questione del sesso vista come una partitura musicale: il chirurgo viene processato quando un uomo ha voluto cambiare sesso, la donna è chiamata come teste, il pubblico ministero sfoglia il codice, lo psichiatra indaga oltre lo spirito della legge.



## romanzo SPIRALI

## Arrigo Petacco dear Benito, caro Winston

È davvero esistito un carteggio segreto fra Churchill e Mussolini? Una pagina misteriosa dell'ultima guerra finalmente ricostruita con precisione.

MONDADORI

servirci a spiegare il «significato» delle